O PERCURSO DA INDIANIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA

MATIZES DA FIGURAÇÃO

LUZIA APARECIDA OLIVA DOS SANTOS

O PERCURSO DA INDIANIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA

LUZIA APARECIDA OLIVA DOS SANTOS

O PERCURSO DA INDIANIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA

MATIZES DA FIGURAÇÃO

GUARANI amniapê arawine aré ariken aruá asurini aweti boca negra canoeiro avá ARAGUAIA ipotewát itogapuk jabutiféd kabixiana kamayurá karitiana kayabi kepkiriwat KAMAIURÁ makurap manitsawá mialat mondé mudjetire parakanã parintintin puruborá NAMBIKUARA sanamaika takuatép tapirapé urubu-kaapor wiraféd CREN-ACÁRORE agavotokueng barawana ipurinã kulinao SUIÁ kustenau mandawaka maopityã mehinako waurá TXUCARRAMÃE xirianá yabaana urumi tupari hohodene kanamri karutana kaxarirí CUICURO koripako iranxe kujijenerí paumari tariana warekena yamamadi yuberi UAURÁ manitenéri marawá palikur pareci wapixana kayuixana UILAPITI kinikinau terena wainumá karib aipatsê arara MEINACO atruahí kalapalo kuikuru matipuhy mayongong AUETI nahukuá naravute parikotó pianokotó saluma CALAPALO tiryió tsuva tupi waimiri waiwai apalai bakairi JURUNA ingarikó katawiã kaxuiána purukoto sikiana taulipang SARIRUÁ wayana galibi makuxi palmela jê suyá xavante akuén xikrin xokleng MAIRUM apaniekra apinayê kenkateye krikati timbira txakamekra xerente kayapó do sul PANAM aiwateri arikapu baeña botocudo EPEXÃS kubenkranken mentuktire krenaque guaharibo XITÃS javaé jabuti kabixi kreen-akarôre TAULIPANGUE makunabodo nambiakwara ofaié oti pakaa novas amahuac bororo desana POROMINARE iawano kanamai kapanawa karajá katukina kaxinawá kobéwa kurina marinawa BACURIQUIREPA nukuini espinho guató

kadiwéu karipuna kuyanawa pokanga marakaná marubo BAÍRA matanawí maxakali mayoruna poyanawa sakuya tora yuma fulniô kamakã mirânia TAPANHUMAS natú pakarará pankararu potiguara tuxá uamué xokó xukuru guajá pakidai waiká AIMORÉS wayoró xirianá tukuna tuxinawa tuyuca waikino wanano witoto xipinawa yaminawa yawalapiti GOITACÁ oti ofaié palikur karipuna emerillon galibi wayoró baenã rama-rama aruak kuniba TUPI katiana pasé layana bakairi parawa mura paranawat tapuia guarani maku TABAJARA pano pataxó parime tapayuna trumai txikão umutina guarategaja PITIGUARAS urupá huari tapirapé takumanféd tupari urubu-kaapor urumi wiraféd parikotó kaingáng kubenkrañotire TUPINIQUIM dióre gavião gorotire pakanawat tukána pauxi pauxiana maxakali xokó oti avá

Agradecimentos

À manifestação divina por meio da palavra, pelo sopro de lucidez na escritura deste trabalho.

Ao professor Sérgio Vicente Motta, orientador, pela seriedade com que acompanhou o desenvolvimento da pesquisa e pela confiança depositada.

À professora Sônia Piteri, coorientadora, pela disponibilidade e atenção.

Ao professor Antonio Manoel dos Santos Silva, pelos valiosos apontamentos durante a disciplina de Prosa Brasileira e pela acuidade na avaliação do texto no exame de qualificação e na defesa.

À professora Walnice A. de Matos Vilalva, pelas indicações embrionárias deste projeto e pela avaliação do texto no exame de qualificação.

À professora Susanna Busato, pela contribuição importante durante a disciplina de Poesia Brasileira e pela leitura do texto nesta fase de avaliação.

À professora Haydée Ribeiro Coelho, pelas contribuições valiosas na avaliação do texto.

Ao professor Valentim Facioli, pelas contribuições valiosas na avaliação do texto.

Aos professores do Ibilce, pela formação exemplar e pela companhia neste tempo de formação.

À seção de Pós-Graduação, pela atenção constante no atendimento e pelo carinho.

Aos funcionários do Ibilce, pela disposição em fazer sempre o melhor.

Aos meus filhos Tarcis, Talita e Tainá, companheiros sempre, e ao Antonio, pela presença em meio à adversidade.

Aos meus pais Luiz (*in memoriam*) e Otília, regentes de minha história.

A todos os meus amigos, por não se cansarem de dizer palavras de incentivo, por acreditarem no meu projeto.

À Juliana Lins Precioso, pela moradia cedida em São José do Rio Preto e pela amizade.

Aos familiares, pelo apoio durante o afastamento.

À Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), pela licença concedida à qualificação.

Ao professor Lauro José da Cunha (*in memoriam*), pela presença constante na minha formação.

À Capes, pela disponibilidade de bolsa.

Índios botocudos. Acervo particular Felipe Luiz Oliva – Iretama (PR).

A meu avô Felipe Luiz Oliva, in memoriam*, pelas histórias contadas, desde criança, diante das fotos emolduradas na parede de seu escritório. Ele é o responsável pelo embrião do trabalho que ora se faz corpo.*

A meu irmão, Felipe Oliva Neto, in memoriam*, pelo incentivo constante desde a minha infância, na certeza de que eu cumpriria seu desejo de me qualificar. Sua obstinada ousadia levou-o à morte; seus ideais alimentaram-me.*

Os que andastes pelo mundo, e entrastes em casas de prazer de príncipes, veríeis naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificultosamente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidos, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. *Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil –, que recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram.* É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não vêem; outra vez, que

lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não dêem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decepe o que vicejam as mãos e os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentilidade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos.

Antonio Vieira, Sermão do Espírito Santo, 1657

Sumário

Introdução – Colonização e relato: síntese e dimensão do estereótipo indígena 15

Parte I – Vozes afluentes do colonizador: o verbo inaugural do mito americano 39

1 Versões do olhar: o roteiro entre o poder e a substância da brasilidade 49
(Pero Vaz de Caminha)

2 Os Brasis serão Brasil: da antropofagia ao rosário 63
(José de Anchieta)

3 Realidade e aparência em Vieira: o indígena sob o signo do paradoxo 91
(Antonio Vieira)

4 O universo híbrido de *O Uraguai*: ruptura e fundação 111
(Basílio da Gama)

Parte II – Pigmentos da nacionalidade: vias de acesso ao índio transfigurado 147

1 A estatura do índio como herói humano 155
(Gonçalves Dias)

2 A tríade alencariana: história, lenda e mito no desaguadouro romântico dos ares nacionais 175
(José de Alencar)

3 *Jupira*: idealismo e transição no vértice da cultura indígena 207
(Bernardo Guimarães)

Parte III – Rio acima, rio abaixo: a arqueologia da linguagem mitopoética 225
1 A banzar com Macunaíma 231
(Mário de Andrade)

2 O mistério ameríndio plasmado na intimidade das águas poéticas de *Cobra Norato* 253
(Raul Bopp)

3 Mitavaí Arandu: às voltas com Macunaíma 273
(Manuel Cavalcanti Proença)

Parte IV – Raízes dispersas, ramos indissociáveis: síntese e jogo 297
1 O descompasso do barroco na poesia brasileira: mobilidade e inconformismo 303
(Gregório de Matos Guerra)

2 O engenho verbal da poesia *Pau-brasil*: oposição e emblemas 319
(Oswald de Andrade)

Parte V – Transfiguração e experiência estética: a narrativa pluridiscursiva do indigenismo literário 341
1 *Quarup*: o Brasil-centro pelas veredas do jogo e máscaras 347
(Antonio Callado)

2 *Maíra*: os afluentes representativos no encontro do indígena com a experiência da civilização 381
(Darcy Ribeiro)

3 *Meu tio o Iauaretê*: fronteiras da linguagem e da figuração 413
(João Guimarães Rosa)

Considerações finais 429
Referências bibliográficas 437

Introdução
Colonização e relato: síntese e dimensão do estereótipo indígena

A pergunta inicial feita no embrião deste trabalho parte da seguinte perspectiva: como entender a representação do indígena na formação do sistema literário brasileiro? Quais são os matizes que a difere ou a aproxima dentre os conceitos impressos pelo indianismo e pelo indigenismo literários? Que estratégias são articuladas para representar o homem nativo ante seu alterno? Diante de tais inquietações, propõe-se, aqui, uma leitura possível, por meio dos textos escolhidos, e que não se quer definitiva em razão da multiplicidade de temas que os tangenciam. Ainda que recortado o aspecto temático dos textos, em razão do objetivo, são exemplares no que concerne à interrogação da indianidade e dos conflitos que envolvem a presença do invasor ao longo do contato permanente com a cultura ameríndia.

Para percorrer a literatura brasileira ao encontro dessa representação, faz-se necessário o retorno aos textos produzidos pelos cronistas, na literatura de viagem, ou de informação, em que o objetivo fundamental era descrever a visão edênica do novo mundo, impressa no olhar surpreso dos homens guiados pela tradição, que a interpretaram de acordo com suas experiências, somadas à fantasia meticulosa das observações do real. O registro do país, por diversos ângulos, legou às gerações sucedâneas imagens que se espalharam pelos textos ficcionais e ocuparam o *corpus* da literatura nacional. Isso não se deu apenas pelo valor histórico, mas pelo contingente simbólico a respeito do homem natural e da terra americanos.

É a partir do "descobrimento" da América e, posteriormente, do Brasil que se formou um compósito de histórias, reunindo mitos e visões contraditórias em torno do habitante nativo das terras americanas. O emaranhado

de dizeres tornou-se fundamental para a construção da imagem da nação que se desnudava: o território foi olhado, descrito e cobiçado pela incontestável colonização. Um processo que se moveria em diferentes espaços, em tempos marcados pela presença ou pela ausência de riquezas a serem extraídas das raízes da terra redescoberta, dentre elas a mão de obra do indígena.

Relatos surgiram e o Brasil, impenetrável em sua extensão geográfica, em princípio, foi alvo de intensas disputas pela apropriação das riquezas, fruto da incontida necessidade de apresentá-lo ao continente europeu como o éden perdido das Américas. Fez-se uma história e, junto a ela, uma rede de informações descritivas foi espalhada ao longo das narrativas que enalteceram a flora e a fauna. A riqueza majestosa, que encantou os cronistas, fez que os olhos da cobiça subjugassem o nativo, ignorando sua presença e dizimando-o em nome do alargamento das fronteiras do território a ser ocupado.

Diante do quadro multiforme, produziu-se um material farto, oriundo dos viajantes e cronistas, que descreveram uma realidade vista pelo ângulo de quem aqui aportou com o intuito de explorar, tal como a *Carta de Achamento*, de Pero Vaz De Caminha; o *Diário denavegação*, de Pero Lopes e Sousa, escrivão de Martim Afonso de Sousa; o *Tratado da Terra do Brasil e a História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Pero Magalhães Gândavo; o *Tratado descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Sousa; os *Diálogos das grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão; as *Cartas* dos missionários jesuítas escritas nos dois primeiros séculos de catequese; o *Diálogo sobre a Conversão dos gentios*, do Pe. Manuel da Nóbrega; a *História do Brasil*, de Frei Vicente do Salvador, dentre outros. Tais documentos tiveram em comum o registro dos bens econômicos não explorados, as feitorias, o quadro autárquico que se esboçava com a economia canavieira, a falta de instituições públicas e a nobreza rural. Não se constituíram como textos literários, em razão das condições em que foram produzidos; o que legaram, ainda que contestável, é o valor histórico como primeira produção escrita no Brasil, em primeira instância, para, posteriormente, serem objeto de estudos no campo da literatura.

A história da colonização abriu, assim, os canais para as narrativas em direção à cultura primitiva existente no território e seu habitante natural. Aos olhos do invasor, o índio, como um ser bárbaro, deveria ser domesticado; por não ter a fé do colonizador, deveria ser catequizado; dado o número incontável deles, seria mão-de-obra abundante. Além disso, seria o escravo

de que necessitavam para responder aos anseios mercantilistas da metrópole. Diante da imposição cultural europeia, que não conhecia seus hábitos e crenças, horrores foram impressos com pele e sangue nas páginas dos cronistas que se dedicaram a sistematizar a ação do colonizador. Olhando para o passado, daqui do século XXI, não é necessário muito esforço para entender o motivo de tantas lutas em favor da ocupação. Inúmeras batalhas calcadas sobre as vidas de milhares de índios dizimados sem o menor respeito pela sua cultura. O extermínio tanto ocorreu no aspecto físico, frente à quantidade de mortes em razão de não aceitarem o cativeiro, como também, no aspecto cultural, com a imposição da religião e da inserção de costumes eurocêntricos. O cenário de degradação deu um cunho epopeico ao colonizador, que, do seu ponto de vista, se considerava um valente herói ante a nação bárbara.

A transposição dos quadros iniciais da colonização para a escrita emoldurou o habitante sob perspectivas variadas, dentre elas as de resistência e bravura e as de comportamento e de linguagem avessos ao modelo europeu, o que o vitimou pelo preconceito e pela exploração. Dentre os textos inaugurais dessa vertente, destaca-se a *Carta de Achamento*, de Pero Vaz de Caminha, presente no primeiro capítulo, em que o homem natural é apresentado como extensão da flora e da fauna ou como adorno encontrado em largas contas nas praias. É desse ângulo que o escrivão lançará seu olhar sobre o americano, com cuja língua sequer manteve contato. Além disso, ao captar os gestos e falares, pela óptica do invasor, concedeu-lhes matizes de acordo com a ideologia predominante na Europa em que figurava o conceito de bárbaro a ser domesticado, tal qual a uma fera selvagem.

Paralelo ao aspecto descritivo do maravilhoso achado foi cimentado, também, um discurso de temor ante os rituais praticados pelos índios, de modo especial, os dedicados aos mortos, vistos "como sintomas de barbárie" diante dos quais os indígenas brasileiros "caíram sob a suspeita de demonização", conforme interpreta Bosi (1992, p.73). Produzidos a partir das vertentes nuançadas dos olhares, os discursos dos textos de informação serviriam à corte como instrumento documental da terra da conquista, um motivo de glória que tinha, na obra da colonização, a resposta às necessidades do desenvolvimento mercantil.

Da Literatura de Informação aos textos produzidos posteriormente, o indígena foi tecido em diversas estampas. Os jesuítas, Anchieta e Vieira,

produziram em seus textos as marcas mais profundas de aculturação, tecidas pelos fios político e missionário, nos quais se prendem, concomitantemente, a luta entre o poder religioso e os proprietários de terras, como também a urgência de transfiguração do homem natural, supostamente sem religião, em cristão converso.

Anchieta, por exemplo, apropriando-se de palavras e da sintaxe tupis, acrescidas de ritmo português, transpôs para os nativos uma "mitologia paralela", conforme aponta Bosi (1992), constituindo deuses a partir do conceito cristão. Um universo de orações e autos em língua nativa fez que os binários bem/mal (Deus/Tupã – Demônio/Anhangá) se inscrevessem no imaginário indígena. Com a estratégia da aproximação do nativo por meio de sua língua, abriu uma porta para a destruição das suas dimensões cosmogônicas, uma atitude que interessava ao propósito da conversão e ao interesse econômico. Os objetivos da catequese, que visavam tornar o índio cristão e obter dele a força de trabalho, fizeram que o nativo merecesse um lugar de destaque nos textos, enquanto o negro foi reduzido a um pequeno espaço, por ser considerado submisso, não obtendo atenção significativa nos projetos jesuíticos, a não ser em alguns *Sermões*.

Visualizam-se em Anchieta duas esferas que singularizam o nativo: uma impressa nos poemas escolhidos de sua lírica tupi, na qual estampa o nativo dócil, adaptado às crenças católicas de adoração à Virgem Maria; outra, desvestida do caráter poético, faz emergir a figura do bárbaro, temeroso pelas ações antropofágicas, desprovido de dotes positivos que pudessem associá-lo a algum pormenor da cultura invasora, como se encontra nas *Cartas* e descrições da terra enviadas à Corte. A presença do texto de Anchieta, em que a voz é a do homem filiado ao governo português, torna-se necessária para se perceber o contorno que o homem das letras direciona ao nativo em sua obra poética. Assim, pôde-se notar o caminho figurativo entre o espaço da antropofagia e a devoção ao rosário nos poemas à Virgem.

Para Veríssimo (1998, p.74), "nenhum dos sermonistas brasileiros coloniais exerceu no seu meio e tempo ação ou influência que se lhes refletisse nos sermões, dando-lhes a vida e emoção que ainda descobrimos nos de Vieira". Defensor incansável dos índios, resguardadas as devidas intenções, seus textos são mais políticos, vistas as condições de produção e a ideologia que determinaram os rumos do discurso veiculado pela propaganda da fé. Esmerado nos argumentos, concebe o negro como propenso à escravidão e

põe em relevo a questão indígena, com o intuito de justificar a catequese e o trabalho dos indígenas nos aldeamentos.

Dentre a produção de Vieira, o *Sermão da Primeira Dominga da Quaresma* representa o universo do nativo por voltar-se ao quadro social português, iluminado pelas alegorias polares do luxo e dos explorados no Maranhão, onde foi pregado. No *Sermão da Epifania* revela-se a face do indígena sob a alegação das "razões da natureza" e das "razões das Escrituras". A primeira diz respeito ao erro em determinar as nações de acordo com a cor da pele; e a segunda prega a igualdade entre os cristãos independente da cor ou da nobreza. Não se pode, no entanto, ler seus sermões ingenuamente, supondo que a defesa dos indígenas partisse, antes, de sua benevolência, que da subordinação ao poder econômico e religioso europeus. O que os envolve, sob o verniz da oratória, é a justificativa do trabalho escravo, tanto o considerado ilícito, como o aprisionamento feito pelos colonos, quanto o lícito, organizado nos aldeamentos para servir à Companhia, sob a proteção da Coroa.

Basílio da Gama figura em *O Uraguai*, um século após os Sermões de Vieira, a altivez do indígena, seus dotes guerreiros, destinando o papel de inimigo aos jesuítas. De cunho epopeico, salvo as rupturas feitas com o gênero, a obra insere a cor local e a terra americana como elementos fundadores do ideal de nação. Ao conjugar terra e homem, para desestabilizar o projeto missionário, põe as duas culturas em choque, em que a superioridade bélica do invasor dizima os aldeados na batalha dos Sete Povos das Missões, enquanto a resistência do nativo sobreleva a defesa pela permanência na terra e pelo direito sobre ela.

Mesmo com características diversas, que obedeciam aos padrões históricos e ideológicos estabelecidos, o indígena foi arquitetado, nos textos reunidos na Parte I deste trabalho, de acordo com o olhar do invasor. Ainda que *O Uraguai* estabeleça o embrião do herói nacional, disseminado posteriormente no romantismo, permanece em sua arquitetura o traço imanente do colonizador que rechaça a figura do nativo como homem da terra e dotado de direitos.

Pontuados os autores mais relevantes nesse ínterim, dentre a variedade existente no tocante à temática indígena, retoma-se, também, pelo mesmo objetivo, o momento singular da literatura brasileira em que o índio foi um motivo de destaque dessa produção. Trata-se do *indianismo,* formulado nos ideais românticos, em que a personagem indígena estrutura-se sob as con-

dições de herói, multifacetada em virtude do estilo e da ideologia da época. O termo *indianismo* alcançou seu apogeu num complexo movimento que reuniu, ao mesmo tempo, os aspectos históricos e culturais à tentativa de libertação das formas cristalizadas nos movimentos literários anteriores, em especial, as do racionalismo clássico. Historicamente, o Ocidente viu despertar a evolução da ciência e da filosofia, o que suscitou mudança no pensamento a partir de então. O reflexo das transformações de pensamento e de conceitos levou às manifestações que afirmaram a liberdade do indivíduo e a supremacia da natureza, fatores fulcrais para o desenvolvimento estético e ideológico do romantismo.

Enquanto o movimento se consolidava nos países europeus, a América não havia entrado em sintonia com as mudanças, de modo especial, as colônias, que ainda estavam encarceradas pela dominação da Igreja e da nobreza. Somente com a difusão do romantismo em Portugal, sob influência da França, e tardiamente na Espanha, é que a América inicia o processo de alargamento dos ideais históricos e literários correspondentes a tais configurações. As transformações marcantes no cenário latino-americano deram-se no momento em que as nações se constituíam como independentes.

A independência conquistada fez vigorar o sentimento de nacionalidade, dada a necessidade de se estabelecer uma face ao povo marcado pelas duas pertenças: "não éramos e já não queríamos ser 'reinóis' ou 'filhos de Portugal', mas também não nos podíamos considerar indígenas" (Roncari, 2002, p.288). Diante dessa bipartição identitária, o Brasil teve de se pensar como nação após 1822, marco de sua independência política, e se firmar socioculturalmente, mesmo com os traços europeus ainda presos pelos alinhavos da colonização. Aliado ao fator histórico encontra-se o ideal literário romântico, impregnado de valores singulares e direcionado à afirmação da origem do "ser brasileiro". Tal aspecto encontrou ressonância na existência do elemento indígena, visto como a possibilidade ímpar de ser um dos componentes constituintes da cultura e da nação enquanto genuinamente brasileiro. Assim, do passado não poderiam emergir cavaleiros medievais, tal como na Europa; nem poderiam ser resgatados os colonizadores, em consequência do não preenchimento das condições imprescindíveis para o lugar que ocupariam. Restava, então, "ver no índio o homem bom por natureza, bom por origem, dotado da bondade natural", conforme aponta Sodré (1969, p.257), para institucionalizar o elemento local.

A tentativa de se construir uma literatura essencialmente brasileira, alicerçada no indígena como herói e na natureza exuberante, produziu uma realidade artificiosa, ao "traduzir para termos nacionais a temática da Idade Média", permitindo a escritores como Gonçalves Dias e Alencar reservarem "ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros", segundo Holanda (1995, p.56). Vestido na pele romântica, o índio deixaria a condição de antropófago e bárbaro para se constituir como fundador da nação brasileira a partir da confraternização com o não índio. Mesmo heroicizado romanticamente, com a marca impressa da valentia, estava sempre sob a mira do olhar determinante do colonizador. Não possuía a validade da natureza pura, pois sua valentia fora herdada da influência medieval, que o colonizador inseriu no contexto e o escritor tomou para si como baliza. Diante disso, a literatura, formulada a partir desse postulado, reafirma o estereótipo do valente guerreiro: "o homem natural, puro, ainda não corrompido pelos maus costumes da civilização", como interpreta Roncari (2002, p.290).

Não foi impresso, no entanto, como figura humanizada, a exemplo das demais com as quais dividiu o enredo. Foi, antes de tudo, um emblema, cerzido com as cores locais e que escondia, sob seus pontos em relevo, o constante matiz de nativo selvagem a quem o não índio deveria civilizar, impondo sua cultura. Essa "transplantação" impressa na figura do índio, como afirma Veríssimo (1998), deu uma atmosfera de "falsidade", gerando um empecilho para construir um elemento original frente à tendência de imitação do passado.

A temática, que emergiu muito mais do ensaio de Magalhães acerca da *História da Literatura do Brasil* que de sua poesia, *Suspiros poéticos e saudades*, acentuou-se com o lançamento de *A Confederação dos Tamoios*, no qual os sinais de valorização do índio já se faziam transparentes. Ainda que merecedor de críticas veementes de José de Alencar, que lhe atribuiu valor menor, é motivo de destaque por "fazer do índio um elemento demasiado interessante da nossa nacionalidade", segundo Veríssimo (1998, p.208). Tal aspecto proporia Gonçalves Dias, posteriormente, ao reconstituí-lo na poesia brasileira, dando-lhe novas feições.

É na poesia de Gonçalves Dias que o indianismo se reveste de expressão, valorizando o índio paralelamente à tradução da realidade do país. Coube à poesia do autor maranhense a grandeza de transfigurar os moti-

vos pré-anunciados por outros defensores da causa nacionalista, e criar em sua poesia a autenticidade de que a primeira geração romântica carecia. O índio gonçalvino estampa-se, antes de tudo, como um guerreiro dos ideais passadistas, ao evocar o estereótipo nacional. Assim, o destino das tribos e o conflito que as cercava são esboçados no tom épico de alguns poemas dos *Primeiros cantos*, como que antecipando a tragédia que sobreviria ao povo tupi. Sua poesia foi reconhecida como acontecimento decisivo no momento romântico-indianista, pois, segundo Candido (1997, p.72), "a partir dos *Primeiros cantos*, o que antes era tema – saudade, melancolia, natureza, índio – se tornou algo novo e fascinante, graças à superioridade da inspiração e dos recursos formais".

Além da profundidade com que registrou as mudanças formais no trato com o poema, foi quem soube promover com mais brilho o que se denominou de "poesia americana". Consta, nessa linha, o índio tal qual o poeta idealizou, junto à tribo, próximo ao ideal de unir natureza e honra, valentia e tradição, a exemplo da configuração dada ao expoente de sua obra, no qual insere o ritual antropofágico: *I-Juca Pirama*. Esse universo foi reiterado, também, dentre outros poemas, em *Os Timbiras*, no qual fecundou sua apreensão sensível ao gosto pelo nacional.

Não só o movimento, a cor local e a convenção heroica se fizeram marcar na representação do índio em Gonçalves Dias. Tornou possível a presença lírica no espaço destinado à mulher indígena impressa em *Leito de folhas verdes*, em que a espera pelo amado é fusionada à natureza como que em cumplicidade ao ato. Um notável momento de lirismo sem perder o caráter natural das imagens tecidas em torno da angústia da espera amorosa, algo que remonta à antiga tradição do amor impossível, dado o afastamento do herói para a guerra.

Nos meandros percorridos em favor de uma visão mais abrangente da sociedade brasileira, Gonçalves Dias desponta como um dos visionários em relação à temática indígena. E não poderia ser diferente, uma vez que, refletindo o resultado da ação do colonizador sobre o nativo, abriria caminhos para novas interpretações acerca de sua escravidão. Como estudioso da cultura ameríndia, não apenas se preocupou em retratá-la dentro dos limites formais e estéticos, mas permitiu que toda uma geração de escritores posteriores pudesse rever a natureza conceitual de seu esboço e o seu valor na constituição de um povo.

Na prosa romântica, destaca-se a trilogia alencariana que possibilita o encontro do leitor com um indianismo mais acentuado do que fora em Gonçalves Dias. *O Guarani, Iracema* e *Ubirajara* são a manifestação de uma experiência estético-temática ainda não fecunda nos autores que edificaram o índio anteriormente. Somente com a atuação de José de Alencar, como romancista, após o estágio de folhetinista que exerceu, é que o tema desperta a devida atenção. Isso se deve, em parte, porque o romance alencariano atendeu aos anseios exigidos pela sociedade da época, tornando-se um instrumento de consolidação do indianismo. Nesse aspecto, Meyer (1996, p.311) aponta que, em *O Guarani,* Alencar soube "manter acesa a atenção diária do público", como se nota na elaboração da personagem de Loredano, que "é tão folhetinesca quanto são folhetinescas as relações de lealdade e traição, estas não muito diferentes daquelas relações patriarcais que regem o mundo de D. Antonio de Mariz".

As obras do autor, recortadas aqui, devem ser tomadas, junto aos demais textos apontados anteriormente, como as que definiram "a oposição entre uma cultura europeia, invasora e colonizadora, e uma cultura autóctone, invadida e colonizada", segundo Santiago (2003, p.3), ao apontar que existe um escalonamento cronológico dentro da produção de Alencar. *O Guarani* revela a esfera feudal que abraçava os senhores da terra e mescla o elemento português e o indígena na busca de uma civilização a se formar; *Iracema,* com sua linguagem simbólica, representa a gênese da nação brasileira, fruto do encontro do civilizador e do não civilizado; em *Ubirajara,* Alencar faz o retorno às fontes em busca das "ideias dos cronistas e missionários" para "desrecalcar os valores culturais indígenas que se encontravam camuflados, escondidos, nos textos escritos por estrangeiros" (ibidem, p.4). Este último é um olhar ao nativo pré-cabralino, na tentativa de representá-lo em seu estado natural, sem as deturpações do europeu que o hostilizou.

Mesmo respondendo às expectativas da sociedade escravocrata, que exigia o elemento nativista como representante de sua formação, Alencar obteve o desafeto de alguns críticos que apontavam para a transparente "falsidade" da construção das personagens, não traduzindo, assim, "a realidade do índio", como afirma Sodré (1969, p.281). Segundo o crítico, Joaquim Nabuco (1875, *O Globo*) apontou como "falsos" e "inverossímeis" os aspectos inerentes ao indígena, e Alencar rebateu dizendo que "o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas", referindo-se à obra *O Guarani.*

Franklin Távora também exerceu seu papel de crítico diante da produção indianista de Alencar, atacando-o, primeiramente, em relação à obra *O Gaúcho* e, em seguida, *Iracema*. Sob o pseudônimo de Semprônio, deu o tom da investida contra o maior representante do gênero ficcional a mando de D. Pedro II, que se viu às voltas com as denúncias de abuso de poder feitas por Alencar. Tais ataques, segundo Candido (1997, p.325), fizeram Alencar "refletir sobre o sentido da própria obra e tentar uma espécie de teoria justificativa, que não restringisse o seu valor nacional aos livros indianistas". A manifestação dessas ideias teria originado o prefácio de *Sonhos d'Ouro*, no qual classifica "uma obra já em grande parte realizada" em três momentos: "a vida do primitivo; a formação histórica da Colônia, marcada pelo contato entre português e índio; a sociedade contemporânea" (idem, p.326).

Duas frentes chocaram-se: de um lado, os inconformados com a ousadia de Alencar na proposta de atualização, ou mesmo de descoberta dos mitos indígenas; de outro, os defensores de sua causa. O autor já antecipara à crítica que seus índios causariam estranheza aos que não tivessem "estudado com alma brasileira o berço de nossa nacionalidade". Nessa vazante de opiniões, há um fator evidente que não se pode negar. A estranheza provocada pela formatação do índio de Alencar parte de conceitos europeus, com significados afluentes, que consideravam bárbaro "tudo o que se afasta de seus costumes" como apontou Proença (1959, p.48). Assim, os heróis, construídos a partir não só das concepções filosóficas, mas de um ambiente político que fazia livre curso em direção ao nativo, foram tomados como "contrafeitos".

Ao se aproximar das concepções produzidas por Alencar, observa-se que lhe foi ancorada a influência de Chateaubriand e Cooper, nos quais teria modelado o estereótipo brasileiro. Coutinho (1986, p.74-5) aponta como um caso "paradoxal" tal polêmica: "o indianismo francês, nascido do índio brasileiro, é importado pelos nossos escritores como uma planta exótica. Imitávamos, por meio do francês, o que já era nosso; o que já estava na origem da nossa história literária". Importada a ideia ou não, Alencar contrapõe a crítica afirmando que "se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é" (ibidem, p.148), e explica: "Cooper considera o indígena sob ponto de vista social, e na descrição dos seus costumes foi realista; apresentou-o sob o aspecto vulgar" (ibidem, p.149). Ainda a respeito

de autor de Atala, afirma: "quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência" (idem, ibidem, p.149).

Embora se tenha uma fortuna crítica extensa em torno da temática nacionalista, dentro dos limites do romantismo, cabe, aqui, destacar apenas os tópicos relevantes às indagações propostas para esse fim. No conjunto dos critérios proeminentes, coube ao índio o papel de homem bom, natural, conforme a teoria de Rousseau, a quem se destinou a própria feição do povo que se constituía. Na ânsia por convertê-lo em símbolo nacional, Alencar configurou-o como "herói de nossa raça", diferente do que Mário de Andrade faria com Macunaíma, herói de "nossa gente". O que se traduziu em identidade de tema foi marcado pela diversidade de ângulo no modernismo, ressaltando a gênese do brasileiro em meio à diversidade de culturas que traçaram seu perfil.

Afirmadas as características do indianismo, ocorreu, quase concomitantemente, uma expansão no olhar direcionado à cultura brasileira. De Norte a Sul, Alencar transpôs a realidade regional para a literatura, o que fez emergir um número significativo de escritores que lhe foram contemporâneos, ou sucessores, na defesa do sertanismo. Herdado dos ideais românticos, o índio passa a figurar nas páginas dos romances como sinônimo de originalidade brasileira que se opunha ao litoral já "contaminado" pela onda externa.

A transposição da temática, que almejava exprimir o país por meio da constituição das raças, alcança o sertanejo como justificativa para a supremacia natural, somando a condição de representante da brasilidade com o cenário exótico da natureza exuberante que o cercava. Segundo Candido (1997, p. 192), os três maiores representantes, Bernardo, Alencar e Taunay, "tomaram a região como quadro natural e social em que se passavam atos e sentimentos sobre os quais incidia a atenção do ficcionista". O que marcou a produção desses escritores foi a humanidade da narrativa, dando ênfase aos aspectos "humano, individual ou social", independentemente dos fatores regionais a que pertenciam. Essa postura diferenciou-os de autores pós-românticos que fizeram sobressair o aspecto pitoresco ao humano. A paisagem e seu exotismo assumiram um posto de equivalência ao homem, revelando sua "verdadeira alienação" ante o meio.

Na linha de afirmação do aspecto nacional-regionalista encontra-se Bernardo Guimarães, considerado pela crítica como "um contador de histórias", dada a influência marcante da narrativa oral que nele se expressou. Suas obras, produzidas paralelamente às de Alencar, evocaram o índio em meio ao sertão, conforme se constata em *O ermitão de Muquém*, o conto *Jupira*, publicado na *História e tradições da província de Minas-Geraes* e *O índio Afonso*. A feição indianista de Alencar "exaltou o passado indígena com o intuito de afirmar a nossa nacionalidade em face do europeu", enquanto Guimarães "procurou fixar a realidade do mestiço na comunidade rural", conforme apontamentos de Coutinho (1986, p. 274).

No conto *Jupira* encontram-se os traços românticos na composição da personagem, mas é visível, também, um grau de deslocamento do eixo figurativo, em que se elevam marcas da intervenção do não índio. Essa característica faz deslizar o universo exótico do primitivo e a natureza, em sua essência pitoresca, para uma vertente transitória em que o índio já não se insere no contexto de habitante natural, idealizado em sua totalidade, pois foi modificado pelo invasor. Diante disso, a sociedade instituída não o reconhece como civilizado, permanecendo no hiato cultural em que o idealismo tangencia o realismo, mas não se definem isoladamente. O conto de Guimarães contribui, significativamente, para estabelecer o limite em que se encontra a figura do herói indígena nacional, apontando para as consequências da colonização e para a urgência de reinterpretação da cosmogonia nativa.

Com o declínio do romantismo, ante as mudanças ocorridas nos diversos setores sociais, o índio deixou de ocupar o espaço prioritário na literatura. Assim, aliados à quebra do ritmo nacional de desenvolvimento, os núcleos temáticos emergiram dos conflitos históricos e a produção voltou-se ao elemento negro, como em Castro Alves, ou evadiu-se em diferentes pontos, tal como o aspecto egótico presente em Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo.

A temática indígena não se apagou totalmente diante das novas incursões literárias, mas o liame estabelecido entre o autor romântico e a natureza, em suas diversas manifestações, cedeu espaço para a objetividade que iria captar a existência tal como se apresentava aos sentidos. Autores como Machado de Assis, em *Americanas*; Inglês de Sousa, em *Contos amazônicos*; Rodolfo Teófilo, em *O Paroara*; Xavier Marques, em *Pindorama*, tradu-

ziram o amálgama de uma geração enredada nos dons da observação e da análise que, aos poucos, reagem e vão afastando o véu da idealização contundente do nativo. Cada um, à sua maneira e em seu tempo, guiados pelos resquícios românticos ou voltados às tendências científicas, pontuaram a feição indígena de acordo com as impressões recolhidas.

É no projeto modernista, no entanto, que a presença do indígena ressoa com maior timbre, após o romantismo. Em razão da complexidade ideológica e estilística instalada no modernismo brasileiro, pontuam-se algumas das vertentes que fomentaram a criação das obras portadoras de matizes que compõem o quadro em que sobressaem os aspectos relacionados ao conhecimento do povo brasileiro, responsáveis pela releitura da nação como realidade essencialmente local. Em linhas gerais, o modernismo instigou a pesquisa nacional, pela qual relevou a criação e a temática popular, visando à universalidade da literatura brasileira, em que os pigmentos locais se incorporassem ao ideário culto. Dentro dessas premissas, a figura do índio desponta não mais como herói idealizado, conforme o molde do romantismo, mas pela linguagem articulada, que abriga o complexo cultural da infância brasileira, no movimento passado, presente e futuro. Do conjunto de obras relevantes nesse aspecto, destaca-se, primeiramente, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, na qual se inscreve o testemunho do caráter brasileiro pelas peripécias de um índio nascido na tribo Tapanhumas, às margens do rio Uraricoera.

Na rapsódia de Mário visualizam-se os valores musicais, os bailados, a pesquisa etnográfica, como também, o aproveitamento de elementos literários, colhidos no campo folclórico que conheceu e estudou a partir de suas viagens pelo país. Resulta desse encontro com as raízes da gênese brasileira, um homem sensível, que não se prende aos valores do progresso alienador que se espraiava sobre os principais centros. Delineado pela presença marcante da preguiça, Macunaíma sai de sua terra em busca de aventuras, o que o faz mostrar, pausadamente, as cenas de profundidade mítica da essência do povo brasileiro. Não se trata de uma preguiça no sentido depreciativo do termo, e sim, uma preguiça de causalidade, composta pelas ações que recriam o universo primitivo. No índio "da mata virgem" é impresso tanto o aspecto natural, específico das etnias intocadas pelas mãos do invasor, quanto o poder destrutivo imposto pela máquina, que usurpa a sensibilidade do homem americano, tornando-o genérico em sua constituição, ou seja,

destituído de seus autênticos valores. Segundo Lopez (1972, p.171), Mário "chegava à síntese nacional como postulado estético criando um herói que simboliza o brasileiro intemporal, firmado nas tradições móveis", o que o torna dinâmico tal qual a rapsódia, que não se prende a um espaço definido, pluralizando as ações de um homem incaracterístico.

Seguindo os pressupostos do modernismo, *Cobra Norato*, de Raul Bopp, atualiza, a exemplo de *Macunaíma*, o cabedal mítico amazônico. O caminho que percorre é o de reler a história para redescobrir o manancial mítico soterrado nas raízes da oralidade amazônica, que ora se lança como imagem para conjugar a feição de sua autenticidade. Da civilização indígena são extraídos os modelos que solidificam o programa de reconstrução da consciência nacional pelo inventário de sua origem, na qual estão instalados os mitos, as lendas, o folclore, dentre outros elementos que coabitam a fisionomia do povo. Dentre o complexo mítico amazônico, a matriz de Cobra Grande instaura a busca pelo ideal nos passos de seu herói à procura "da filha da Rainha Luzia".

A trajetória do herói, por si só, contribuiria para dar ao poema o caráter épico. No entanto, o aspecto simbólico, colhido dos mitos, dá-lhe uma coloração lírica. Dessa forma, fusionam-se o épico e o lírico na composição hibrida que sustenta a metáfora do homem chegando ao mundo mágico e indeterminado, povoado de imagens que acolhem o universo aquático e mole dos charcos amazônicos pela visão, dando-lhe dinamismo e dramaticidade. Dadas as características do poema, não se visualiza uma personagem indígena como agente da ação, tal como em *Macunaíma*. A presença coletiva manifesta-se pelo mito, do qual se absorve a essência do homem primitivo em unidade com a natureza. Por ele, são entrelaçados os elementos do fabulário amazônico para revelar o traço particular da nacionalidade.

Ao lado de *Macunaíma* e *Cobra Norato*, lista-se *Manuscrito holandês ou A peleja do caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba,* de Manuel Cavalcanti Proença. Mesmo publicada em tempo posterior às demais, a obra de Cavalcanti é significativa no contexto de releitura do passado mítico, fundador das imagens do homem primitivo, e alonga a perspectiva do índio em deslocamento, como se encontra em *Macunaíma*. A narrativa em torno da figura de Mitavaí Arandu, personagem central e herdeiro da etnia a que pertenceu o "herói sem nenhum caráter", compõe um quadro multifacetado de recortes folclóricos, no qual se estampa o jogo entre o histórico, refe-

rido na primeira parte do título, e o lendário, impresso na figura do monstro Macobeba, na segunda parte que dá nome à obra.

Sua linha constitutiva aproxima-se, em parte, da obra de Mario de Andrade, no que tange ao compêndio de saberes oriundos da oralidade, componentes essenciais na figuração do nativo enredado pelo bem e mal, pelo poder e submissão ao progresso. Como prolongamento de *Macunaíma*, a narrativa de Cavalcanti resgata, também, as canções de cordel, os temas lendários, o folclore regional e o conhecimento da medicina alternativa, como estratégia de sustentação metafórica da peleja entre Mitavaí e o monstro Macobeba. Além da configuração lendária que abriga, o monstro alarga o significado de sua presença, ao imprimir a feição crítica que suscita em relação ao aspecto socioeconômico de regiões em que o indígena é destituído de seu *ethos* para dar lugar à apropriação das terras pelas empresas estrangeiras que se instalam em busca de exploração das riquezas naturais.

Em meio ao complexo mítico-folclórico enlaçado na narrativa, Mitavaí ocupa o posto de catalisador, pois as ações decorrem do encontro desse pequeno índio, sem nome em princípio, às margens do rio Irovi. Ao mesmo tempo que se filia à descendência de Macunaíma, sua biografia tende a ser mais acidentada, pela inserção do aspecto negativo da aculturação a que o nativo foi exposto ao longo da colonização. A circularidade da biografia do "Imperador da mata virgem" demarca a saída de sua condição tribal, em meio aos costumes locais, e o retorno, no qual se consolida a ausência da manifestação coletiva, tornando-se uma estrela inútil a banzar no céu. Na linha biográfica de Mitavaí, o índio é posto em condição aguda de interferência cultural do não índio, o que explica não conter retorno ao seu hábitat, uma vez que a narrativa se abre para o litoral, e o herói desce o outro lado do morro e desaparece. O que há em comum é a geografia do "sem fim", permitindo a sobrevivência no mito, atualizado cada vez que for solicitada sua estrutura arquetípica, pelas escavações subterrâneas da linguagem primitiva.

Ainda percorrendo os túneis que levam à linguagem primitiva, impressa na infância do país, esse percurso destaca poemas de dois autores de movimentos estéticos diferentes, mas que conjugam particularidades na representação do nativo. Os poemas escolhidos dentre a obra de Gregório de Matos e de Oswald de Andrade possuem um ponto em comum, no qual o homem natural e a relação com a cultura invasora são figurados a partir do jogo estabelecido pela linguagem.

Os poemas de Gregório de Matos manifestam, semanticamente, um dos traços da formação histórica, evocado pela mestiçagem, incorporando a língua corrente nas ruas e os mestiços ascendentes ao poder, abrigados sob o jugo do riso e do escárnio. A construção, em que o nativo é inserido como ruptura do cânone temático, é feita em via dupla: critica os caramurus, pela posição ocupada no poder, e insere um código novo, ao misturar o léxico indígena na composição das imagens na textura poética, desviando o curso do paradigma ibérico para o americano. Dessa maneira, desestabiliza a forma clássica predominante, imprimindo-lhe cor local, ao mesmo tempo que satiriza o poder, ao qual nutria aversão, dadas as mazelas ideológicas das quais foi partidário. A inserção do índio na poesia por meio da língua local digere, antropofagicamente, a língua-mãe, enquanto manifestação específica da devoração pela palavra, que não mais singulariza o poder invasor.

Na poesia *Pau-brasil*, a manifestação antropofágica passa a ser um projeto programático mais abrangente, no qual, além de se solidificarem os ideais propostos pelo movimento de 22, a matéria-prima é escavada entre os textos dos cronistas do século XVI, como oposição ao saber protocolar da expressão culta e gramaticalizada, em favor da inculta e primitiva. As estratégias para alcançar a essência da linguagem local levam a *Poesia Pau-brasil* a desentranhar do texto da *Carta de Achamento*, de Pero Vaz de Caminha, os resíduos considerados material básico da constituição do povo brasileiro pelos caracteres do nativo. Os artifícios utilizados desnudam o discurso do invasor, como deglutição da presença estrangeira, para imprimir a face do homem natural. Para Perrone-Moisés (2007, p.24), a proposta da receptividade crítica incide em "devorar (metaforicamente) os aportes estrangeiros para nos fortalecermos, como faziam (literalmente) os índios tupinambás com os primeiros colonizadores do Brasil".

O retorno às fontes primárias, onde se instalam as matrizes arcaicas, promove um duplo embate: o de revisitar a gênese brasileira pelo instrumento da releitura dos cronistas, nos quais as imagens impressas receberam o verniz da colonização; e o de reintegrar a posse do elemento originário no mundo moderno, opondo-se à verdade histórica construída pela tradição. Dessa forma, além da desconstrução de emblemas arquitetados, a poesia *Pau-brasil* renova a expressão poética, pela qual se vislumbra a feição brasileira que viria a ser lida posteriormente. Os primeiros passos em direção ao arcabouço mítico, lendário e folclórico do embrião nacional, vistos em

outros autores do movimento modernista, alicerçaram a poesia *Pau-brasil*, que imprimiu na linguagem desentranhada das crônicas a forma irônica e antropofágica da desarticulação das imagens estrangeiras. Sua função catalisadora é a de não apenas deglutir o estrangeiro, ou ir às fontes em busca de reconhecimento local, mas de impulsionar, a partir desses elementos, uma nova concepção de Brasil e de literatura nacional.

Na trajetória feita pelo texto, o índio é resgatado como a figura que Pero Vaz de Caminha parodiou durante o pouco tempo em que o observou e lhe imprimiu feição. O recurso de escavação propõe-se, antes de tudo, a compor, pela paródia da *Carta*, um poema em que se estampe a verdadeira face, distorcida pelo discurso protocolar. Do conjunto de imagens que marcam a ausência de razão e malícia por parte dos nativos, sublinham-se os atributos da inocência, bondade e alegria, pelos quais Caminha visualiza a contraposição entre selva e civilização. Na recriação poética, esses atributos são reconstruídos e passam a figurar nas relações entre colonizador e colonizado como "a prova dos nove", em razão de estarem encobertos na prosa de Caminha.

Ainda que distanciados no tempo e marcados por manifestações estéticas singulares, os poemas de Gregório de Matos e de Oswald de Andrade aproximam-se pelo ângulo antropofágico, por fazerem emergir o confronto de códigos com significações que vão além do plausível captado pelas lentes do invasor, e dão conta de outra realidade, impressa no cenário do "ver com olhos livres". O movimento pendular que os toca ultrapassa a margem da figura do autor simpatizante com a causa indígena, uma vez que Gregório contém a substância indelével do colonizador e Oswald a substância do burguês metropolitano. O índio, em Gregório, não foi representado apenas por inserir o homem da terra, mas porque se impunha como necessário frente às mudanças por que passavam as etnias presentes no momento histórico. Independente das escolhas ideológicas e de comportamento, os poemas recortados aqui trazem as nuanças da temática indígena num movimento em que a produção literária brasileira ainda carecia de legitimidade, de referenciais que a tornassem nacional por essência.

Os últimos textos, apresentados neste roteiro movente, traduzem três possibilidades de interpretação por meio do "indigenismo literário", por sobrelevarem a figura do índio em sua condição mais crítica, ante os demais textos estudados. Em *Quarup*, de Antonio Callado, recria-se o ritual dos

povos do Xingu, enquanto manifestação ritualística de reverência à memória de uma figura célebre, ao mesmo tempo em que questiona, pelas linhas biográficas das personagens, o contexto histórico da era Vargas. No entrelaçamento dos fios histórico, político e ficcional dá-se a vertente crítica do desnudamento das circunstâncias de aculturação a que foram submetidos os povos xinguanos, bem como o projeto de reconstrução do país pelo centro, no qual seriam postos os fundamentos para torná-lo justo e igualitário.

Considerado um romance de "aprendizagem", *Quarup* tece aspectos voltados para a ideologia da Igreja acerca das questões sociais, suscitados nos conflitos da Liga dos Camponeses do Nordeste, em que a política da ditadura, impressa nas prisões de estudantes e guerrilheiros, é alinhavada ao projeto de reconstrução do país. Ao lado desses fatores, as drogas e o feminismo, presentes nos centros, aliam-se à perspectiva dos habitantes naturais e da guerrilha. Dessa maneira, a narrativa compõe um mosaico geográfico, no qual os temas universais e locais sustentam a temática híbrida da obra. Permeando esses canais, a personagem principal, padre Nando, constitui-se duplamente ao voltar-se para o interior do país, como possibilidade de redescobrir-se e identificar-se com a nação, e para dentro dos aspectos existenciais, na autorredescoberta do homem antes do padre revestido dos ideais cristãos.

Pela travessia do padre idealista, pautado nos conceitos das missões do Rio Grande do Sul, chega-se ao complexo ritual xinguano do quarup, no qual desembocam as linhas divergentes acerca da presença do não índio em meio à cultura nativa. As perspectivas do olhar de cada personagem e do ângulo do narrador possibilitam discutir as consequências do progresso estimulado por Vargas no avanço das fronteiras sobre as terras indígenas. Ao emoldurar o ritual dos mortos, inclui em seu significado a visão do país em relação às terras e à cultura, que se vai degradando à medida que o homem capitaliza as riquezas naturais em benefício do governo ou dos grandes latifúndios.

Essa vertente, em que o poder capitalista esmaga a vida natural do homem da terra, é percebida com mais intensidade na obra de Darcy Ribeiro, *Maíra*, em que as linhas biográficas de suas personagens têm um ponto de partida, mas permanecem em aberto, sem um fim determinado, em razão da complexidade das relações estabelecidas entre o capital e o homem.

Maíra resulta da manipulação dos dados que Darcy Ribeiro coletou durante a experiência de dez anos de vivência entre os indígenas. No entanto,

o que o torna significativo no *corpus* da literatura brasileira, e fundamental neste trabalho, é sua constituição artística, pela qual teceu as linhas frágeis da aculturação, resultantes da tragicidade do encontro do nativo com a civilização. Seu valor vai além, se consideradas as múltiplas possibilidades de leitura que se podem extrair do universo narrativo, em que as linhas biográficas das culturas envolvidas entrelaçam-se pelos hábitos e pelas tensões íntimas dos seres que lhes dão autonomia estética.

Nesse traçado atento do olhar do romancista, concomitante ao do antropólogo, mergulha-se no mundo mítico mairum, em que são atualizadas as narrativas ancestrais, como a origem do mundo e do nascimento de Maíra e Micura, heróis representantes do bem e do mal. Somado ao aspecto mítico, em que se estabelecem os heróis coletivos, encontra-se outra vertente, em que o não índio se insere pulverizado entre as ações da Igreja, tanto católica quanto protestante, ligado ao poder de apossamento das terras, e responsável pela submissão do nativo ao trabalho servil. O não índio é coletivo em sua figuração, representado pelas personagens que abrigam sob seu papel uma rede de influências múltiplas, enquanto o herói Isaías, descendente mairum, é o "herói problemático", constituído a partir de seu interior em conflito com o mundo externo, de forma especial com os conceitos que lhe são impostos pelos padres católicos em Roma, na tentativa de torná-lo sacerdote.

O movimento estabelecido pelas biografias, que vão do interior da cultura indígena à civilização invasora e vice-versa, traduz o cenário de degradação do mundo organizado dos mairuns, e simbolicamente, dos indígenas brasileiros, no qual a organização social e a religiosidade fundem-se para sustentar o humano. Por meio da realidade narrativa, a devoração, antropofagicamente entendida, dá-se pela reconstituição das partes do ritual católico da Eucaristia, que cede o significado da transubstanciação para a analogia com o mundo indígena em permanente mudança. Assim, *Maíra* põe em relevo o trânsito entre a condição identitária do nativo e as consequências do seu envolvimento com a cultura invasora. O caráter pluridiscursivo do mosaico desenhado pelas biografias reúne-se no *Índez*, último capítulo, em que a polifonia se vincula ao sentido da obra, permitindo que as vozes acentuem, nos seus hiatos, a constante da desindianização, na qual se põe a lume à marginalidade a que o índio foi submetido.

Como se percebeu no decorrer dos textos apontados, a descaracterização da figura do indígena tende, gradativamente, a alcançar o limite, como

se verá no conto *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa, em que o nativo, representado no sangue mestiço, chega ao ápice de sua desintegração tribal, impelido a regressar à floresta como matador de onças, dada a incompatibilidade com o trabalho servil ao não índio. O sentido de regresso ao universo totêmico, uma vez que o jaguar assume o posto de ancestral, está ligado, concomitantemente, ao retorno à identidade, burlada pelos hábitos e ações do não índio, com os quais o mestiço não se adapta, diante da tradição herdada da mãe índia.

O retorno forçado imprime o teor mais relevante na leitura dos textos apresentados aqui, enquanto aproximação do índio à sua naturalidade. Ao deparar com a última fronteira de degradação, o caminho se traça pela linguagem, constituída a partir da inversão de atividade a que foi destinado: de "desonçar" a "desgentar" o sertão. Por esse artifício, a narrativa concede ao mestiço o poder de comunicar-se com seu ancestral, de reencontrar-se com seus hábitos, o que o reaproxima de sua condição tribal. Comparar-se às onças e agir de acordo com suas características significa reaver sua identidade enquanto descendente do clã felino. O movimento em direção ao aspecto primitivo reintegra-o, antes de tudo, à essência, corrompida pela inserção ao universo cozido no qual fora rejeitado, para retornar ao cru, conforme o arquétipo do mito do fogo a que está intrinsecamente ligado.

Meu tio o Iauaretê polariza a instância-limite da degradação ao representar o mestiço em meio à rejeição do não índio, ao mesmo tempo em que realiza, com maior força imagética, a via de retorno à condição inicial, se considerado o trabalho arquitetado pela linguagem, manifestada na reconstituição do mito e na fala próxima ao código das onças. Como nos demais textos, a presença imanente do outro interfere no curso natural da transubstanciação, impedindo-a de se consolidar, seja pela morte física ou pela cultural. Ante essas características comuns dos textos dispostos no último bloco de análise, é possível visualizar em seus traços estruturais e semânticos a proximidade da figuração do indígena pelo mito, regulados por um grau maior ou menor de atualização, mas que deságuam no mesmo fluxo em que se dá a morte agônica da cultura ameríndia.

Elencadas as características singulares das obras escolhidas para este percurso de leitura, é necessário ressaltar que o indígena ocupou um espaço significativo na literatura brasileira, em que sua presença dividiu as cenas com as demais personagens, representantes do universo não índio. O

corpus literário em questão faz compreender que a cultura brasileira se tece justamente na capacidade de absorver a contribuição das culturas aportadas sem se perder. Segundo Perrone-Moisés (2007, p.24), "querer reduzir nossa identidade ao que nos restou dos índios ou ao que nos trouxeram os africanos é uma regressão", pois o elemento europeu é parte constitutiva do americanismo. Pode-se apreender, então, que os matizes da figuração respondem a momentos históricos e a uma série de convenções ideológicas e literárias, pelos quais o homem natural foi desenhado a partir de um ângulo.

Nesse sentido, a figuração é tomada no sentido de imagem, como propôs, dentre outros teóricos, Auerbach (1997, p.42), ao traçar o significado que a palavra "figura" alcançou a partir da antiguidade pagã, articulada, posteriormente, pelos padres da igreja no mundo cristão e definida, de maneira mais completa, na Idade Média, estendendo-se para além desse período. Para o autor, "figura" é a palavra que combina, de modo integral, os elementos referentes ao "princípio formativo, criativo", que representa em imagens o significado do acontecimento ou da história. Entre a história (*littera*) e a verdade (*veritas)*, a figura é o termo empregado não para anular a história, mas preencher seu significado mais profundo.

No *indianismo* romântico, a tendência figurativa acentua o matiz por meio da idealização, aproximando o índio a um herói situado numa esfera em que as raízes ainda possuíam o frescor da terra primitiva, como notado em Alencar e Gonçalves Dias, com maior acento, e em Bernardo Guimarães, com menor evidência, dada a característica de transição. Paralelamente ao idealizado, pode-se notar no presente roteiro, que há, também, o indígena desindianizado, ou seja, construído pela vertente não-idealizada, na qual emergem as marcas da "transfiguração étnica", conforme concepção de Darcy Ribeiro (1996, p.12), ao concebê-lo como "indistinguível do caboclo".

Dentro dos limites da concepção de Ribeiro (1996), visualizam-se as obras *Quarup*, *Maíra* e *Meu tio o Iauaretê*, nas quais o trânsito da condição de índio específico sofre as "pressões de ordem biótica, ecológica, cultural, socioeconômica e psicológica" (ibidem, p.12-3). A transformação do modo de viver para resistir às pressões desencadeia a desarticulação das células culturais e o esvaziamento de suas crenças, ainda que conservem sua identificação étnica. A contribuição de Ribeiro na leitura das obras que estão fora do idealismo romântico leva ao conceito de *indigenismo literário*, como via

de configuração dos elementos culturais ligados, de forma geral, às imagens impressas pela visão crítica da natureza autóctone.

Nessa linha de pensamento, poder-se-ia considerar o conto *Jupira*, de Bernardo Guimarães, se lhe fosse apenas creditada a vertente transitória da cultura. Como foi dito em sua apresentação, o autor localiza-se numa esfera transitória, também, de estratégias de figuração, nas quais é visível o ideário romântico em algumas nuanças, além do caráter "decultural" que as permeia. Considerando que os recursos de estilo não sobrevivem separadamente, destina-se ao conto o posto de interventor de um novo olhar acerca do homem americano, posicionado entre o aspecto ideal e o crítico.

Os textos integrados no primeiro capítulo poderiam ser portadores da visão mais próxima do que seria o índio em seu estado natural. Compreende-se que possuem os recursos que os inscrevem no âmbito do *indigenismo literário*, pelos artifícios criados em torno da realidade ainda primitiva a que se referem. A *Carta de Achamento*, de Pero Vaz de Caminha e os textos de Anchieta, segundo Angulo (1988, p.11), são os "fornecedores dos temas e imagens de que se valeram tanto os indianistas como indigenistas da literatura brasileira". *O Uraguai*, de Basílio da Gama, ainda que ligado ao regime da metrópole, tem a função transitória no período, em que a manifestação da vertente idealizada começa a despontar. Mesmo assim, ainda são mais fortes os indícios que apontam para a dizimação dos indígenas, fixando-o no universo das imagens deslizantes do estado natural para o manipulado pelos jesuítas.

Vieira, em seus *Sermões*, articula o embrião de textos posteriores, nos quais se lerão os índios pela visão crítica, na tentativa de lhe assegurar o aspecto humano, suprimido em muitos autores, de modo especial nos cronistas. Há uma encruzilhada nos textos do sermonista, uma vez que a defesa aos direitos humanos do nativo impõe-se como estratégia a serviço do mercantilismo. Considerado o aspecto figurativo presente na narrativa, é possível conceder aos sermões escolhidos neste trabalho o vínculo com o *indigenismo*, assim como o fez Gregório de Matos, ao posicionar-se contra a escravidão do homem brasileiro, suscitando a imagem negativa dos "caramurus", anti-idealizante, mas crítica em relação ao invasor.

Os autores modernistas, acompanhados de Cavalcanti Proença, postulam o mesmo conceito pelas vias de acesso ao mito, pelas quais retomam o caminho das imagens arcaicas, responsáveis pelo resgate da identidade,

mutilada pela presença do capital, dos saberes sistematizados e da máquina. Ao evocarem a desintegração do homem, veiculam a necessidade premente de reconstituí-lo pelas origens.

Valendo-se do conjunto de informações até aqui apontadas, este trabalho atende a duas lealdades: ao aspecto científico, determinado pela instituição formadora, e ao cunho didático, que lhe é inerente. Ao eleger a figura do indígena para o propósito deste percurso, foram selecionadas as obras que respondem satisfatoriamente aos requisitos básicos da análise pretendida. Vista a extensão encontrada na literatura brasileira, seria inexequível para o trabalho um número maior, em razão dos limites de tempo e de espaço a que são submetidos os textos científicos dessa natureza. Assim, a escolha deu-se de forma prioritária e não-aleatória, visando à focalização do elemento indígena em interação com um alterno ficcional, seja ele o não-índio, em oposição à etnia; o cristão, marcando a ambiguidade de um ser não-converso ou o civilizado, que contrasta o rústico ao saber letrado.

Ante essas relações ambíguas, as análises abrangem o universo representativo que determina uma realidade efetiva: a do indígena em oposição ao brasileiro, excluído como "ser nacional", ou em posição de matriz racial, assumindo natureza distinta. No trânsito entre os argumentos, objetiva-se pontuar como o índio foi delineado pela literatura, que o compôs a partir de um conjunto de estratégias retóricas alicerçadas em diferentes movimentos culturais. O perfil deste estudo prioriza, assim, os fatores pertinentes ao objetivo principal e não se atém ao aprofundamento dos aspectos estruturais, estilísticos e semânticos em sua totalidade. Ao se elencar as obras, foram trazidos para a discussão os textos da crítica, com o intuito de dinamizar a análise e ampliar o círculo de compreensão. Algumas obras selecionadas possuem uma vasta produção, inviabilizando o acesso a todos os críticos por demandar um tempo significativo de leitura, o que interferiria na execução deste trabalho. Diante da relevância da crítica, fez-se a seleção de autores que comungam dos objetivos propostos neste trabalho, sem deixar de considerar a contribuição dos demais não-citados.

Ainda na composição da estrutura desse percurso, elegeu-se um episódio-referência nos textos narrativos ou poemas/cantos em caso de textos poéticos, com a intenção de ilustrar a análise e promover o encontro do leitor com o texto literário propriamente, para que não se limitasse apenas aos excertos citados durante a leitura. Assim determinado, as Partes serão

compostas por uma breve introdução, entrelaçando os principais pontos suscitados no corpo do texto, seguida da análise e do excerto-referência de cada obra. A composição geral organiza-se em forma de um roteiro provisório, uma vez que possibilita a inserção de outras obras com a mesma temática, e desenvolve as análises de forma sincrônica, sem desconsiderar o teor diacrônico. Dessa maneira, a validade do teor diacrônico instaura-se no "levantamento e demarcação do terreno" dentro dos limites da temática escolhida para o percurso, e a do teor sincrônico pauta-se pela "diversificação de nosso repertório de informação estética", sem o julgamento de "maiores" ou "menores" autores, conforme sugere Campos (1977, p.207-9) em sua *Poética sincrônica*.

Parte I

Vozes afluentes do colonizador: o verbo inaugural do mito americano

Os textos escolhidos para este capítulo inaugural traduzem os olhares que captaram a atmosfera intocada de uma nação lida, primeiramente, pelo ponto de vista histórico de sua experiência e, posteriormente, interpretada pelo ângulo dilatado do espírito literário que os envolve. O aspecto em comum tende à contemplação da flora exuberante, diversa da que o colonizador teve contato com sua realidade primitiva, e da fauna, mais rica do que a conhecida europeia, além de lhe ser resguardado o *status* de primeiras manifestações intelectuais, em que o Brasil se oferecia como matéria-prima. Ao lado desses fatores decisivos para o deslumbramento do invasor, a terra americana apresenta-lhe um elemento insólito, até então, ante a longa atividade mercantil que o levou a descobertas de novas gentes, como as da África, sob o domínio de Portugal. Diante do número de nações indígenas existentes na terra recém-descoberta, desconhecidas em seus costumes, crenças, tradições e ideias, os primeiros observadores lançaram mão de um universo de imagens que, vistas daqui do século XXI, causam impacto, ainda, pela grandiosidade de suas descrições, quando compreendida a moldura em que foram guarnecidas e os mecanismos disponíveis para a realização de sua captura.

As impressões do invasor português, em relação ao Brasil, diferem, em muitos casos, das que foram sistematizadas pelos colonizadores da América espanhola, pois a praticidade que desenvolveu em sua atividade de expansão levou-o a não se ater sutilmente à natureza e ao nativo encontrado, pelo contrário, contribuiu para um dos maiores processos de aversão aos povos. Os três primeiros textos, dos autores Pero Vaz de Caminha, Padre José de

Anchieta e Padre Antonio Vieira, são os que reverberam, com mais intensidade, a perspicácia do olhar e da voz constituída a partir das primeiras imagens impressas nas letras acerca do Brasil, sob o traço da dominação. Em *O Uraguai*, de Basílio da Gama, manifesta-se certa sutileza, com maior vazão, em virtude de o autor apoiar a decisão do Marquês de Pombal na expulsão dos jesuítas de Portugal e suas colônias. Mesmo que a simpatia pelo nativo seja mais acentuada no poema, esse preserva, ainda, o *status* da negligência, ao submeter a imagem à inspiração europeia. De certa maneira, como se verá em sua análise, o homem americano passa a ter um espaço demarcado pelas suas características, ainda que as nuanças sejam idealizadas, e o nativo seja inserido como necessidade de assunto.

Consideradas as diferenças no modo de olhar encerradas em cada obra, importa destacar sua imanência temática voltada à colonização, como um projeto, segundo Bosi (1992, p.15), que busca "ocupar um novo chão, explorar seus bens, submeter os seus naturais" em nome da religião ou da expansão econômica, capazes de subjugar índios e negros sob a mesma unção. Todos os olhares e discursos arquitetados em torno desse processo desembocam na figura do índio, posto como obstáculo à expansão, em razão das características naturais que o compõem, impedindo o invasor de compreender a complexidade de seus rituais e de suas crenças.

A *Carta de Achamento*, do escrivão Pero Vaz de Caminha, localizada historicamente como texto fundante, reserva ainda certo grau de leveza na construção das imagens do primeiro contato, se comparada aos dois textos posteriores, escritos pelos jesuítas. O aparente aspecto "realista" impresso pelo escrivão é fruto, antes de tudo, da apropriação de gestos e falares do nativo, vistos e interpretados a partir dos conceitos formulados e correntes na Europa, que traduziam o selvagem pelas histórias relatadas por terceiros ou pelas telas que os representavam.

Em virtude das condições históricas e de instrumentos em que a *Carta* foi produzida, visualiza-se nela o teor idílico do índio, sobrepondo-se ao demoníaco, uma vez que a experiência do contato, no ínterim de uma semana, não garantiria ao cronista subsídios suficientes para uma interpretação mais coerente da cultura com a qual deparou. Mesmo que pareça amenizada a imagem cruenta, em decorrência da falta de conhecimento do observador, não se eximem recortes agudos na narrativa, como por exemplo, a inferioridade, que leva o índio ao extremo da bestialidade.

O discurso protocolar de Caminha responde ao objetivo inicial de dar notícias acerca da terra, mas põe em plano superior as descrições do selvagem, de acordo com o alargamento do olhar em direção à cultura que se lhe apresenta. Dentro desse espaço de encantamento, os rituais, costumes e dotes físicos recebem especial atenção, deslocando o foco da terra e suas riquezas. A bondade, a inocência e a alegria, presentes no cotidiano dos povos americanos, constituem-se fator decisivo para a arquitetura do aspecto idílico preponderante, que descolore o outro lado do polo, no qual o nativo é revelado como ser inferior. Uma das questões fulcrais para o entendimento das imagens impressas por Caminha diz respeito à limitação do olhar, pela qual capturou apenas o que a sensibilidade de um invasor deslumbrado poderia alcançar. Ainda que restrito o ângulo, e sob a influência do poder da coroa, Caminha lega ao *corpus* da literatura brasileira um documento essencial à produção literária posterior que, carente de um passado histórico relevante, se apoia no conjunto de dizeres do cronista, para autenticá-los ou para negá-los.

Em Anchieta, duas vertentes instalam-se, quando se pretende observar a visão que constrói do nativo. Como o jesuíta teve uma vasta produção de cartas e informações acerca do Brasil, além de sua produção poética, fez-se o recorte de dois poemas e de algumas considerações importantes da escrita protocolar, em que se pudessem fazer visíveis as diferentes faces que imprimiu. Como jesuíta, patrocinado pelo poder, produz um corolário de imagens aliadas à condição demoníaca do índio, alicerçado nas observações dos rituais de antropofagia e de comunicação com os mortos. Nessa vertente, coincide, em parte, com o que Caminha pontuou em sua carta, no que diz respeito à inferioridade do natural, comparado às feras, um ser vazio em cultura, à mercê da catequese, aberto, portanto, à inserção dos valores considerados adequados à educação religiosa, moral e de costumes. Ainda que se lhe respeitem os dotes de homem religioso de seu tempo, ao interpretar o indígena a partir desse contexto, é notável o acentuado preconceito e a falta de conhecimento da cultura nativa, com a qual entra em conflito, dados os interesses impressos nos ditames da catequese católica que o nativo se recusa a aceitar.

As imagens impressas nos textos de informação diferem das do indígena figurado nos poemas, em que Anchieta, homem das letras, o compõe. O índio de Anchieta, arquitetado em verso, é obediente, convertido a e devoto

de Nossa Senhora. Na *Lírica tupi* são instituídos claramente os polos bem/mal, em que a figura de Maria, mãe de Cristo, é assentada como redentora dos que são dominados pelo demônio, presente nos rituais de celebração aos mortos. Por esse viés, o nativo é figura prostrada diante da supremacia do símbolo cristão, ao qual leva oferendas do universo natural, em troca da libertação de suas antigas crenças, a fim de ser merecedor da intervenção mariana.

Posto no embate das forças ocultas do poder demoníaco a ser banido, o índio é subserviente e deixa-se aterrorizar pelo medo do pecado, capaz de tirar-lhe a salvação eterna. Com a inserção desses valores, tão distantes das concepções dos indígenas, os poemas os desenham seres dóceis, adaptados à tradição cristã difundida pela Companhia. As estratégias que arquitetam essa outra vertente passam pela substituição de símbolos locais, da adequação de nomes de entidades ameríndias à manifestação do culto católico. Da figura obediente e pura, impressa nos poemas, decorre a atualização feita pelo romantismo brasileiro, em que foi consagrado como modelo de representação de um povo, construído sob o arquétipo do nativo bom, sem os vícios da cultura não-índia.

Além dos pontos suscitados nos dois textos anteriores, os aspectos paradoxais da figuração marcam o estilo de Padre Antonio Vieira, o responsável pela articulação do confronto entre o desejável e o combatível. O que muda no discurso dos *Sermões*, em relação íntima com o nativo, são os propósitos de convencimento, direcionados a um público não somente composto pela Coroa, como se apresenta em Anchieta e Caminha. A consequência desse alargamento de público impõe-se a partir do momento histórico em que a Companhia se instala nas terras do Maranhão e do Pará, com a finalidade de amenizar os conflitos entre colonos e traficantes, que viam a região como espaço livre para captura e escravização do nativo.

Esse seria um dos caminhos de leitura dos sermões escolhidos para este trabalho: *Sermão da Primeira Dominga da Quaresma* e *Sermão da Epifania*, não fossem as incursões ideológicas tecidas em meio à trama de argumentos elaborados sob a égide da defesa dos indígenas. As incursões fazem perceber que o estatuto de Vieira, posto como paradoxal, institui-se no fato de eleger o nativo como tema de sua defesa perante os colonos no Maranhão, assunto do primeiro sermão, e da rainha Luísa de Gusmão e seu filho, no segundo, mas deixa transparecer outra face intencional, camuflada sob a

aparente contrariedade. Emerge, então, do discurso entrelaçado dos dois sermões, a visão de que o cativeiro é tema para atacar os que aprisionavam os indígenas com fins lucrativos, enquanto os aldeamentos, promovidos pelos jesuítas, são considerados espaço de liberdade, uma vez que os aldeados são postos sob a proteção missionária e o poder constituído.

O sermão pregado aos colonos, no Maranhão, usa a metáfora das tentações de Cristo para mostrar as atitudes dos que vendem os nativos como exemplos dos que venderam as almas ao demônio, sob o jugo de se condenarem por isso. Diante da ameaça de perder a salvação eterna, os colonos foram orientados a seguir a proposta que visava à manutenção dos aldeados como livres, suspendendo os demais cativeiros. Os que se encontravam em serviço escravo nas cidades teriam o direito de escolher entre a liberdade ou a permanência na condição. Assim posto, os interesses dos colonos foram feridos pela defesa constante dos aldeados como livres, desencadeando a expulsão dos missionários do Maranhão. Os argumentos tecidos ao longo do discurso levam ao exagero antitético de Vieira, que põe em relevo a escravidão para assegurar o direito de posse dos nativos em seu domínio, dando-lhes, assim, como os dois autores anteriores, o cunho de seres desprovidos de razão e carentes, portanto, de identidade a ser impressa pela educação jesuíta.

O *Sermão da Epifania* resgata a temática da escravidão indígena; no entanto, a circularidade do discurso toma por base o texto bíblico da visitação dos reis magos a Jesus. Após a expulsão dos jesuítas, o percurso de convencimento de Vieira diante da Coroa é apontar a necessidade da permanência em terras americanas. Assim, as vias de acesso percorrem a imagem da América, como uma das terras que demorou a ser descoberta, mas que se converteu com maior rapidez em relação aos demais continentes. A alusão feita aos reis magos desliza em direção à disponibilidade de aceitação do catolicismo, uma vez que vindo adorar o Menino, estariam representando as nações, assim como os nativos adotariam o catolicismo, por meio das missões.

Concomitante ao aspecto religioso imanente, Vieira faz visível a dimensão mítico-histórica, atualizando o messianismo sebastianista, na fundação do Quinto Império. O ideal da fundação desse Império pauta-se pela existência de uma unidade em que Portugal teria o domínio de governo, da língua e da religião, o que justificaria a presença dos missionários em terras

brasileiras para conquistar as almas na concretização desse projeto, pois, descoberto o Novo Mundo, estaria assegurada a criação de uma nova Igreja destinada aos povos nativos. Diante do quadro histórico a que Vieira se refere nos dois sermões, o índio é liame aos argumentos que se espraiam pelo discurso paradoxal, construído pela vertente humanitária da defesa dos naturais e revestido de um verniz capcioso, engendrado nos fios do poder que defende obstinadamente. De um polo a outro, o sermonista articula as imagens que oscilam entre a necessidade de converter e a propriedade, como o fez em Lisboa, perante a Coroa, ao demonstrar sua complacência para com os nativos, matizados pelo estereótipo de "fera" humanizada, produto do artifício da catequese.

A disposição dos textos, nesta parte, assemelha-se à ordem canônica da literatura brasileira, em que é posto *O Uraguai* em meio aos poetas árcades, após o período denominado Literatura de Informação. O objetivo de colocá-lo em última análise nesta parte, no entanto, não é o de perpetuar o que a crítica já sistematizou, e sim, considerar que o lugar que ocupa se deve às características transitórias de estilo e de fundação que o permeiam. A transição de estilo se faz presente no viés da epopeia, gênero que se destacou, desde a antiguidade, pelo distanciamento no tempo da ação heróica, para dar vazão às imagens. Basílio não concretiza essa particularidade justamente por transformar em arte um evento histórico próximo à sua escritura, o que marca seu estilo não apenas pela ruptura de alguns elementos, mas pela ousadia de fazer em seu tempo as alterações numa forma clássica. A fundação concentra-se no ângulo em que enriquece a veia nativista, representando-a na atualidade da defesa ao índio. Dessa característica, é lançado o afluente que desemboca na leitura dos românticos Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo, e do insigne modernista Oswald de Andrade. A atualização da temática no romantismo e no modernismo deve-se ao fato de que, em Basílio da Gama, "o cenário indígena se propõe como objeto de uma possível transfiguração lírica", de acordo com Sérgio Buarque de Holanda (1991, p.117), no qual paira "o sentimento brasileiro".

Unida ao aspecto histórico do evento acerca dos Sete Povos das Missões está a vertente em que o indígena é figurado à altura do português, não portador de selvageria e barbárie, como foi estampado em Anchieta e Vieira. Trata-se, agora, de uma imagem dotada de bondade e pureza, à qual Basílio devota simpatia. No entanto, mesmo que lhe seja atribuída uma nova rou-

pagem, o nativo não fica isento da conspurcação civilizatória, impressa no choque cultural entre invasor e invadido, como se nota no Canto II, em que os caciques Sepé e Cacambo se encontram com os europeus na condição de embaixadores.

Feita a sucinta apresentação das obras estudadas nesta parte, é notável sua singular contribuição, ao traçar os primeiros contornos da imagem brasileira, por meio de sua flora, fauna e, de modo mais contundente, de seu habitante natural. Sobre esses elementos foi depositado um olhar inciso para recortar o melhor ângulo da experiência de uma terra até então representada pelo imaginário, povoada de monstros e de seres demoníacos. Assim, cada autor, vinculado ainda aos laços ultramarinos, com maior ou menor intensidade, tece os primeiros pontos de um quadro multicolorido que revelará uma espécie de mitologia nacional, aos poucos indexada ao *corpus* literário como porta-voz das cores locais.

1
Versões do olhar: o roteiro entre o poder e a substância da brasilidade (Pero Vaz de Caminha)

A alegria é a prova dos nove.
Oswald de Andrade

A presença da *Carta* do "achamento" do Brasil neste percurso de leitura justifica-se pelo caráter aparentemente "realista" que o escrivão da esquadra de Cabral lhe dedicou. Escrita tal qual uma "carta-diário" durante a expedição de descobrimento de novas terras por Portugal, visava, além de informar o rei acerca do novo mundo, a um intento particular: o perdão do genro de Pero Vaz de Caminha, Jorge de Osório, degredado em São Tomé, pela acusação de envolvimento "em furtos e extorsão a mão armada", conforme afirma Cortesão (2003, p.13).

O interesse em reexaminar um texto da literatura considerada informativa ou de viagem é reconhecer em seu conteúdo uma parcela da história nascente do Brasil, vista pelo olhar do invasor. Além disso, revisitar a *Carta* abre vertentes pelas quais é possível se repensar os caminhos que levaram à constituição étnica brasileira, a partir do posto de mitologia fundante que ocupa no exercício de imprimir as letras que nomearam a terra e seus homens, legando à literatura nacional um conjunto de imagens abertas à investigação constante.

É preciso atentar, primeiramente, ao fato de a *Carta* não ter sido considerada um texto literário até o século XIX, ante os objetivos a que atendia quando redigida. Mesmo portadora de uma sanção mais histórica que literária, não se pode negar-lhe a primeira tentativa de representação da terra e dos indígenas brasileiros, encontrados ao longo do litoral, o que faz jus à sua

presença em meio ao conjunto de obras escolhidas para este trabalho. De posse do arsenal descritivo imanente, entende-se que os estudos apontados autenticam o teor literário subscrito no discurso de um observador atento à realidade primitiva e desconhecida com a qual teve o primeiro contato.

No discurso protocolar, o escrivão investe-se do papel de escritor para vazar em imagens o que era até então imaginário na Europa, no tocante à terra e aos habitantes. Somente com o advento das navegações é que os europeus se libertaram do seu estreito círculo e se aventuraram por rotas desconhecidas. Dos itinerários emergiram histórias fantásticas que tinham o objetivo de enaltecer os feitos das descobertas e povoar a imaginação da Europa, alicerçadas nos moldes medievais, habitados por demônios e superstições.

Esse complexo cultural, sedimentado na cultura europeia, foi transplantado para as páginas dos cronistas e viajantes que ouviram falar da América, ou tiveram a oportunidade de colocar sobre ela seu olhar. Duas fortes vertentes se instalaram nas narrativas, segundo Ribeiro (1991-1992): uma consolidou o aspecto demoníaco, ao revelar a monstruosidade dos habitantes, e outra, de visão idílica, revelou, por meio da "vida livre e despreocupada do índio", a imagem do paraíso terrestre. As metáforas construídas deram a imagem que opôs a infância da América à velhice da Europa, por meio dos qualificativos "novo" e "velho" mundo. A oposição impressa nos qualificativos, no entender de Perrone-Moisés (2007, p.33), "já indicava a intenção de reduzir-lhes a alteridade, de impor a essas terras novas uma história que seria a repetição da sua, ou uma história recomeçada", sem deixar de assinalar, em seu sentido, o aspecto da inferioridade e da dependência que caracterizou, mais uma vez, a "barbárie" ante a "civilização".

Sob esse lastro ideológico, a *Carta* de Caminha estampa, no ínterim de uma semana, a matéria que dá o contorno da gente e da terra, pois os aspectos técnico-marítimos não são detalhados, conforme o cronista adverte o destinatário: "da marinhagem e singraduras do caminho não darei aqui conta a Vossa Alteza, porque o não saberei fazer, e os pilotos devem ter esse cuidado" (Cortesão, 2003, p.91). Diante do propósito, o texto é datado em primeiro de maio de 1500, em Porto Seguro, e encaminhado a Lisboa por meio de Gaspar de Lemos, um dos integrantes da esquadra de Cabral. Sua publicação ocorreu apenas em 1817, em razão do sigilo português, ante inúmeras versões de cartas que circulavam, alargando o universo de infor-

mações acerca da nova terra. Para essa leitura, toma-se a versão de Jaime Cortesão (2003), que fez uma atualização cuidadosa para facilitar o entendimento do texto.

Vista pela fresta literária, a narrativa de Caminha ultrapassa os limites do aspecto íntimo com o rei, para alcançar dimensão histórica, dada a relevância das observações da viagem e dos indígenas encontrados na costa brasileira. Diferente de outros cronistas, que escreveram a partir do relato de terceiros, o escrivão "mostra as coisas mais de perto e mais detidamente", segundo Perrone-Moisés (1991-1992, p.118). Por isso, segundo a mesma crítica, "Caminha tem sido muito louvado por seu 'realismo'", pela inserção das imagens que visualizou.

Mesmo com as restrições que o cronista encontrou na expansão de seu olhar sobre a terra, a Carta engendra, segundo Belluzzo (1996, p.10), "uma história de pontos de vista, de distância entre modos de observação, de triangulações do olhar", permitindo "a condição de nos vermos pelos olhos deles". A visibilidade do Brasil, feita pelos olhos do escrivão-escritor, é declarada objetivamente: "tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para alindar nem afear, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu" (ibidem, p.91). Nota-se, no fragmento, um cuidado extremo em narrar somente o que lhe permite o alcance do olhar. Tal afirmação o faz diferir dos demais viajantes, que tornaram a nova terra visível por um conjunto de imagens muito mais supostas que vistas.

Isso torna seu texto portador de certo grau de veracidade, frente à posição de "boa vontade" contraposta à ignorância. A preocupação em se fazer verossímil aos olhos do rei, demanda dizer claramente quando o fato é relatado por outro, ou seja, quando esse se encontra fora de seu campo de visão, como se pode notar nos dois excertos: "segundo disseram os navios pequenos, por chegarem primeiro" (ibidem, p.93); "e segundo diziam esses que lá foram, folgavam com eles" (ibidem, p.108). A voz do narrador aproxima o relato do caráter verossímil, quando é afirmado a partir da comprovação do fato, ainda que seja visto por olhos alheios ao do cronista. Além disso, a acuidade da narrativa é fortalecida com a precisão dos números, medidas e proporções, "uma característica do homem da época dos Descobrimentos", aponta Perrone-Moisés (1991-1992, p.120), que, em Caminha, se eleva como expoente por referir-se a uma das mais importantes descobertas dos portugueses.

Diante do exposto, percebe-se, então, que não há inclinação para a narrativa sobrenatural, na qual predomina a vertente demoníaca, apontada por Ribeiro (1991-1992), a não ser a que se volta ao âmbito da fé cristã. O que prevalece é o saber advindo da experiência, resultado de observações de um referente palpável, mesmo que sua estrutura possa parecer estranha. Embora incontestes as asserções da crítica, dois aspectos são relevantes para se compreender a extensão do olhar do colonizador sobre a terra e o índio: o primeiro diz respeito à suposição; o segundo, à falta de comunicação entre as partes.

Ainda que considerada a veracidade com que pretende narrar, há momentos em que a suposição inicia um processo de reconhecimento de espaço e de hábitos, até que seja desvendada pela experiência sensorial do ver para crer, opondo às expressões "me pareceu" (ibidem, p.91) e "isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos" (ibidem, p.97). A impressão inicial revela um quadro, como no exemplo da moradia dos habitantes, que a princípio "faz presumir que não têm casas nem moradas a que se acolham" (ibidem, p.107), para passar, posteriormente, a outra suposição, baseada no relato do degredado Afonso Ribeiro: "disse que não vira lá entre eles senão umas choupaninhas de rama verde e de fetos muito grandes, como de Entre Douro e Minho" (ibidem, p.108). Assim, conforme a ordem gradativa da experiência, o narrador relata o testemunho de um grupo: "e, segundo eles diziam, foram bem uma légua e meia a uma povoação, em que haveria nove ou dez casas, as quais eram compridas, cada uma, como esta nau capitaina. [...]" (ibidem, p.109). Nota-se, então, que parte da suposição, uma vez que as casas não são visíveis, para o relato individual, reportado tal como fora enunciado, e desemboca na crença da observação de um grupo, que desestabiliza a impressão inicial.

Quanto ao segundo aspecto apontado anteriormente, a comunicação, ou a ausência dela, é possível apreender um quadro de embate, no mínimo, uma vez que os dois campos de linguagens, o verbal do colonizador e o gestual da cultura ágrafa, constituem um canal "intransitivo de comunicação", segundo Chamie (2002, p. 29). Dessa forma, a ausência de uma comunicação direta pela linguagem verbal, impulsiona o observador a ver e interpretar o que lhe parece plausível, tal como afirmara: "por assim o desejar".

É necessário entender, no entanto, que o ato português tem um sentido religioso e político em relação à terra. Assim, a comunicação com o índio

seria vital para a consolidação do projeto de expansão mercantil e a difusão do catolicismo. Na experiência do "ver" e "parecer", Caminha visualiza uma realidade adversa da que os europeus idealizaram a respeito do novo mundo: "ali não pôde deles haver fala, nem entendimento de proveito, por o mar quebrar na costa" (ibidem, p.93). Se não houve a possibilidade de comunicação, como um europeu, desconhecedor da cultura ameríndia, poderia descrever com exatidão os gestos e a fala do nativo? Essa é uma questão inquietante, suscitada com a leitura da crítica, ao perceber entre ela uma propensão aos aspectos positivos da narrativa de Caminha, em comparação aos demais textos dos viajantes e cronistas, que representaram a terra desconhecida a partir de imagens concebidas pela figuração visual. Um exemplo que esclarece essa concepção europeia do nativo é a tela *Adoração dos Magos*, atribuída a Vasco Fernandes, em que o índio figura como um dos reis magos, vindo de longe para acompanhar o rito religioso de adoração ao Menino Jesus. A introdução do índio no cenário europeu por essa vertente, expressa, de antemão, a contradição no processo figurativo, ao transportar de terras distantes um habitante que não comunga dos valores cristãos e o inserem num processo de negação de sua própria cultura. O ato considerado digno aos olhos eurocêntricos prenuncia os efeitos que a catequese irá desencadear sobre o nativo que, ao considerá-lo igual perante Cristo, descaracteriza-o, contraditoriamente, no conjunto de suas crenças.

Caminha possuía, então, uma projeção do que encontraria nas novas terras, uma construção simbólica que o surpreende no momento em que depara com a realidade desnuda da fantasia ilustrada. Vista a Carta sob essa hipótese, é possível entender o fascínio que os indígenas exerceram no escrivão, que passa a descrever seus atributos e põe em segundo plano a observação da terra. A dimensão que a narrativa dá aos indígenas é visivelmente maior que a destinada à descrição da terra e das riquezas naturais. A sugestão simbólica, que trazia o escrivão, fez constituir uma representação verbal de conjunto, pois os nativos eram vistos anteriormente de modo coletivo e não como *persona*, dotada de singularidade. Ante visão formada pela superficialidade do olhar, Belluzzo (1996, p.15) entende que "na iconografia e na crônica de autores viajantes nem sempre chegamos a protagonistas. Somos vistos, sem nos termos feitos visíveis. Fomos pensados". No jogo articulado entre o pensado e o visto, encontra-se um escrivão-escritor

tomado pelas imagens, e insere o índio com naturalidade, explicada, segundo Perrone-Moisés (1991-1992, p.122), pela experiência "com povos diversos, na África e na Ásia, que os predisporia a encarar naturalmente a aparição de outros gentios".

A primeira descrição feita acerca do nativo é favorável: "dali avistamos homens que andavam pela praia, obra de sete ou oito [...]. Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. [...] A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos" (ibidem, p.93-5). É a vertente idílica instalada no primeiro encontro, o Adão antes de cometer o pecado, vivendo harmoniosamente junto à natureza. Além de possuírem dotes físicos positivos, o aspecto estético, impresso nas pinturas e no cabelo enfeitado, também é acolhido com simpatia: "andavam todos tão dispostos, tão bem feitos e galantes com suas tinturas, que pareciam bem" (ibidem, p.113).

O quadro desenhado contém a visão do paraíso, que será incorporada aos valores do romantismo, quando a teoria de Rousseau, do "bom selvagem", resguarda essas características. A leitura feita por Perrone-Moisés (1991-1992, p.122) acerca da figuração de Caminha, aponta que "o índio ainda não é, então, o inimigo a vencer, o escravo a subjugar, o empecilho a eliminar. Esse primeiríssimo momento, quase destituído de agressividade, é uma espécie de breve suspensão da história, que logo vai seguir seu curso de violência e furor".

Todo o percurso de simpatia para com os habitantes nativos, figurados na generosidade, na bondade e na alegria, não esconde, no entanto, um vinco traçado pelos portugueses, ao querer transformá-los em mão de obra abundante, na conquista das riquezas, e na impressão da fé católica, obtida por meio da conversão. A metáfora é de uma folha em branco à espera da mancha de tinta que lhe dará conteúdo: "esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho que se lhes quiserem dar". Está esboçado no trecho o projeto de colonização em que o índio é tomado como um ser desprovido de cultura, a quem devem ser impressos os sinais eurocêntricos: "homem não lhes ousa falar de rijo para não se esquivarem mais; e tudo se passa como eles querem, para os bem amansar" (ibidem, p.107).

As imagens dos índios brasileiros, elaboradas por Caminha, não diferem em grau de oposição das de Colombo, que perpassam, também, os dois

polos: a descrição física e sua bondade, como parte integrante da natureza; e o extremo, no qual os considera "selvagens cheios de crueldade" (in Todorov, 2003, p.51), tipificados pelos adjetivos bom/mau, abeirando à condição "bestial", quando não compreende o real significado do sistema de troca utilizado entre eles.

Caminha também transita nesses extremos, comparando-os a animais a serem domesticados, como visto no excerto anterior, tomando a suposição, mais uma vez, como condutora de sua interpretação: "do que tiro ser gente bestial, de pouco saber e por isso tão esquiva" (ibidem, p.107). Tomado em comparação com o padrão europeu, a desigualdade é marcada pelos atributos de mansidão *versus* selvageria: "andavam já mais mansos e seguros entre nós do que nós andávamos entre eles" (ibidem, p.113). Ainda que indicadas algumas nuanças de superioridade indígena, é logo desfeita pela insegurança, ou falta de credibilidade em relação ao que parece. Assim, a mansidão e a segurança são mais visíveis no nativo em relação ao colonizador, visto o poder de persuasão que esse possui, ao impor seus hábitos, instrumentos, ritos e símbolos religiosos.

As impressões, como se fazem notar, oscilam de acordo com as circunstâncias de abordagem, e refletem, em certo grau, o encantamento comedido do escrivão ante o quadro visível. Isso não significa que o português tenha realizado um ato benemerente, ao conceder sinais de cordialidade ao nativo, uma vez que, pontuado sob as vestes de observador, está o discurso a serviço do poder, com o intuito de "privilegiar interesses culturais e ideológicos" (Chamie, 2002, p.13). A tessitura simuladora desse contexto dá-se desde o momento em que a descrição do nativo e de seus adereços culturais é feita pelas vestimentas que o observador lhe empresta. Assim, o movimento regulador das imagens, ora de bondade, ora de selvageria, estabelece a relação de domínio sobre o colonizado e lhe toma de empréstimo gestos e atitudes, como se o parodiasse, para destituí-lo de sua natureza intocada.

Em seu discurso simulador, coloca-se em posição de servo ao rei, como ser desprovido de conhecimento real do que descreve, uma "ignorância tácita", diz Chamie (2002), somada à segunda ignorância, a do indígena, que o escrivão "se permite sentir-se atraído por ela, julgando-a inocente e inata" (ibidem, p.22). Pautado no olhar crível que lhe parece, Caminha consolida três eixos, eleitos por Chamie (2002), que merecem ser destacados aqui. Os atributos da inocência, da bondade e da alegria são responsáveis pelo enre-

damento dos propósitos do conquistador, e configuram, ao mesmo tempo, o confronto entre a cultura letrada e a ágrafa, e a descoberta de uma nova realidade a ser compreendida.

Na inocência, Caminha destaca os aspectos físicos: "pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos"; a nudez: "andam nus, sem cobertura alguma", inserindo, ao lado dessa naturalidade exposta, a prescrição de valores imputados pelo código moral: "não fazem o menor caso de encobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto" (ibidem, p.95). Ao quebrar a fronteira do permitido, os adjetivos "bons" e "bem feitos" estendem seu significado à nudez feminina, na qual o escrivão deposita seu maior encantamento: "e uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão *bem feita* e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela" (ibidem, p.100, grifo meu).

Fica nítida, na perspectiva do olhar de Caminha, a pura curiosidade, que o faz tecer comparações a partir dos ditames ideológicos e culturais da cultura invasora. Assim, a palavra vergonha desdobra-se em torno da genitália, como lugar simbólico que deixa de ser proibido pela espontaneidade com que as nativas as expõem, e como sentimento de insegurança das mulheres portuguesas, ante a desigualdade entre ambas. O estado de inocência absoluta torna o habitante nativo um modelo de análise "da própria sociedade ocidental, um instrumento adequado para se pensar o próprio 'estado de civilização'" (Schwarcz, 1993, p.45), contrariando a suposta inferioridade do continente.

Da inocência à bondade, tornam-se repetitivos os gestos que vão compor a figuração do nativo em suas diferentes faces. Se a genitália deixa de ser o lugar da obscenidade para se revelar "inocência imaculada", a disposição em atender ao invasor, mesmo com comunicação limitada, é fruto das estratégias de convencimento que leva o nativo a ser dócil e facilmente enganado. A cortesia com que o português trata o invadido é a manifestação das segundas intenções tácitas no discurso protocolar, pontuado de cautela em relação à confiança indígena:

> traziam alguns deles arcos e setas, que todos trocaram por carapuças ou por qualquer coisa que lhes davam. Comiam conosco do que lhes dávamos. Bebiam

> alguns deles vinho; outros o não podiam beber. Mas parece-me que se lho avezarem o beberão de boa vontade. [...]. Andavam já mais mansos e seguros entre nós do que nós andávamos entre eles. (ibidem, p.113)

A boa acolhida aclara o propósito do dominador em usufruir do trabalho indígena para satisfazer suas necessidades: "acarretavam dessa lenha quanta podiam, com mui boa vontade, e levavam-na aos batéis" (ibidem, p.113), transformando-a na "perversa malícia de quem busca vantagens e lucros de diversa natureza", afirma Chamie (2002, p. 37). O adjetivo "simples", que Caminha destina ao povo, assume, então, dois significados ao demarcar a gentileza do nativo, um homem inocente, primeiramente, e, como consequência disso, designa a fácil dominação, assumindo um tom pejorativo, ou depreciativo, uma vez que a simpatia aparente é alinhavada à inversão do que expressa propriamente.

Asseguradas a inocência e a bondade, faria jus ao objetivo da carta dar respostas às iminentes ações a serem realizadas na nova terra. É a alegria incontida e natural do indígena, no entanto, que vai surpreender o escrivão, arraigado na seriedade do rito sacramental da missa celebrada: "e, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina, e começaram a saltar e a dançar um pedaço" (ibidem, p.102). A dança festiva em meio à profusão litúrgica desloca o significado da transubstanciação da eucaristia, rito antropofágico em que o corpo simbólico de Cristo é devorado, para o ato de deglutir o colonizador pela alegria sem causa aparente dos nativos. A concomitância dos rituais faz entrever na narrativa que, enquanto o invasor considera a missa um ato sagrado a ser imposto ao invadido, a alegria do nativo é devolvida como instrumento diferencial, que apreende a atenção do observador. O que poderia ser um ato de heresia, ao profanar o momento epifânico do rito cristão, torna-se emblema de "alegria sem culpa", matéria oculta entre as palavras do escrivão, que no decorrer da Carta, vaza pelos intervalos de encantamento. Esse ingrediente, tão específico do comportamento brasileiro, é retomado na proposta antropofágica de Oswald de Andrade, ao considerar a alegria um traço exponencial da cultura indígena. Caminha, no entanto, não conseguiu sufocar, em meio à rede letrada de seu discurso, a manifestação latente do folguedo. Por isso, "a alegria é a prova dos nove", aponta Andrade (1995, p.51), em seu *Manifesto antropófago*, que desejou chegar à

autenticidade da fala do nativo, escavando o texto da *Carta*, como será visto em capítulo posterior.

Ainda que preso à vontade do poder, Caminha é seduzido pelo universo edênico e, também, transformado pelos cenários que se desvelam à medida que o olhar se move em diferentes ângulos, desde o campo da aparência, da presunção e da hipótese, em que funda a retórica protocolar, ao campo das provas, do qual retira extratos da vida selvagem. Desses, ao campo simbólico, transplanta, para a terra virgem, o símbolo da cruz, na tentativa de reafirmar os valores trazidos da Europa e de preencher uma suposta lacuna, observada na ausência de religião dos nativos. Embora a cruz seja posta em evidência, a direção do olhar de Caminha desprende-se do símbolo para tomar posse de todo e qualquer gesto realizado pelo índio, como se este fosse mais importante. Da mesma forma, a posição do nativo revela-se contraditória à expectativa do invasor: "muitos deles vinham ali estar com os carpinteiros. E creio que o faziam mais por ver a ferramenta de ferro com que faziam do que por ver a Cruz [...]" (ibidem, p.110). O deslocamento do olhar da cruz para a ferramenta assegura o papel funcional que o ferro exerce entre os nativos, permanecendo ao longo do contato com o colonizador. Enquanto a cruz legitima a esfera simbólica do cristão português, a ferramenta passa a ocupar a esfera do novo em relação à funcionalidade exercida no meio, por representar a posse de um elemento pertencente ao universo cultural do outro.

Nem todas as demonstrações de desinteresse pelo símbolo cristão são suficientes para afastar a pretensão evangelizadora que seria a tarefa primordial do povo português. O escrivão não duvida de que o índio possa ser salvo pelo batismo em massa, como propõe ao rei: "Vossa Alteza, que tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da sua salvação. E prazerá a Deus que com pouco trabalho seja assim. [...] se alguém vier, não deixe logo de vir clérigo para os batizar, porque já então terão mais conhecimento de nossa fé" (ibidem, p.114-7). É notável, em todo o discurso da *Carta*, a predominância da aparência, sugerida na interpretação que o escrivão faz dos gestos e da fala, uma vez que "assim tomavam aquilo que nos viam fazer, como nós mesmos, por onde nos pareceu a todos que nenhuma idolatria nem adoração têm" (ibidem, p.117).

O que ocorre durante as inúmeras indicações do escrivão a respeito da necessidade de cristianização é que, para o invasor, seria urgente o preen-

chimento de uma fenda que transparecia ao olhar do "outro", como ausência. E não diz respeito somente à religião, como observado no episódio anterior, em que a leitura do narrador torna o fato da conversão algo de fácil solução. Compreensível tal situação, uma vez que é advinda de um homem com a consciência possível de sua época, que se revela simpático ao leitor, em alguns momentos, porém, não há que se idealizar demasiadamente tal atitude humanizada, nem tampouco condená-lo pelo afastamento etnocêntrico. O que o escrivão deveria cumprir era revelar, pelo documento, o que via e lhe parecia, e que se pode julgar somente com o afastamento histórico, considerando que a narrativa moldura um quadro em que a terra e seus habitantes ainda não tinham sofrido as barbáries fundadas pelos mesmos invasores que levaram o encantamento e a apropriação de seus bens culturais.

Caminha cumpre com seu dever preciso de informar ao rei; contudo, alguns elementos dão conta de uma realidade além da mercantil. Segundo Roncari (2002, p.43), "na maior parte dela (da carta) perdemos de vista o rei; Caminha abandona as formas de tratamento e a referência direta a ele, e com isso parece dirigir-se a um leitor mais geral, preocupando-se em descrever com detalhes o que acabou de ver: a nova terra e os 'homens da terra'". Se o que viu e lhe pareceu não é fato, e sim apenas uma versão dele, trasladou uma experiência visual em artefato artístico, por meio do jogo do olhar, em que vê e é visto. O texto, lido hoje, ainda reserva o frescor da descrição, povoado de imagens reveladoras da busca incessante em saber como se mostrava a exuberância de uma terra tão longínqua e sua gente original. Cenas captadas por um fragmento de visão do observador são adornadas com sutilezas, temperadas com certo ludismo, ou com a conveniência da ideologia eurocêntrica, com o objetivo de apenas olhar o índio, sem desencadear a hostilidade impressa nos quadros históricos subsequentes.

Não se trata de uma narrativa especialmente literária, com as características das obras apontadas nos demais capítulos deste trabalho, mas reserva em seu traço imagético um leque de sugestões sensoriais capazes de abeirar o fazer artístico, tornando-o plausível. Reside nesse aspecto, como também, no poder de transfigurar a realidade observada em palavra, o valor literário que a integra, de acordo com Roncari (2002, p.62), às "novas visões que os escritores formulam da vida social e cultural brasileira" e lhe conce-

de um espaço *sui generis* no *corpus* da literatura brasileira em suas primeiras manifestações. Se Caminha não compôs por objetivo literário, a princípio, legou no artifício da apropriação de gestos, hábitos e falares um conjunto de imagens significativas quanto à temática brasileira nas letras portuguesas, o que leva a compreender a ausência de apontamento em relação ao invasor. Durante a *Carta*, nenhum elemento o leva a falar dos portugueses, a não ser quando é motivo de comparação, como no episódio da nudez feminina, ou do aspecto intelectual que portavam diante da realidade rasa dos habitantes.

O olhar fixo nos pormenores que descreveu aproxima-o de uma imagem distorcida do ponto de vista cultural, analisado daqui do século XXI, posterior ao desenvolvimento histórico de que se tem conhecimento em relação aos caminhos tomados pelas etnias indígenas. Considerado o momento em que o relato é produzido, as imagens não poderiam conter uma interpretação diferente, uma vez que respondiam a um projeto de colonização e não foram feitas por um etnólogo. Caminha apenas suavizou as proporções dramáticas de extermínio dos nativos, colocadas nitidamente nas cartas dos jesuítas, por exemplo, que não pouparam adjetivos deprimentes para solidificar a imagem do éden perdido, e para justificar os caminhos da pregação católica. Na *Carta*, embora pontuada de elementos parodiados, como entende Chamie (2002), que lhe asseguram um posto no terreno literário, acentua-se muito mais o aspecto idílico, como afirmado anteriormente, justamente por suscitar a suposta verdade de quem vê e lhe parece ser. Somente o afastamento temporal permite ver que o universo tecido sob os nós do discurso protocolar vai em direção à contracultura, matizado pela simpatia, pelas descrições graciosas do aspecto físico, desembocando no aspecto primordial dessa contradição de olhar alicerçado na ausência. Onde se lê falta de religião, de casas, de hábitos, de símbolos, entre tantos outros, interpreta-se ausência de conhecimento do observador que, preso nos andaimes imaginários, produz acordes dissonantes acerca do índio. E são esses mesmos acordes que darão o tom de futuras obras em que o indígena é tomado como tema ou como elemento de discussão mais alargada. Rimam com as dissonâncias de Caminha muitos dos cronistas, que quiseram seu nome registrado na história das viagens, como também, escritores que releram as imagens sob o auspício ideológico de sua época, como se verá em Alencar ou Oswald de Andrade, em capítulos posteriores.

Episódio-referência

Andamos por aí vendo a ribeira, a qual é de muita água e muito boa. Ao longo dela há muitas palmas, não mui altas, em que há muito bons palmitos. Colhemos e comemos deles muitos.

Então tornou-se o Capitão para baixo para a boca do rio, onde havíamos desembarcado.

Além do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomar pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo muito os segurou e afagou, tomavam logo uma esquiveza como de animais monteses, e foram-se para cima.

E então o Capitão passou o rio com todos nós outros, e fomos pela praia de longo, indo os batéis, assim, rente da terra. Fomos até uma lagoa grande de água doce, que está junto com a praia, porque toda aquela ribeira do mar é apaulada por cima e sai a água por muitos lugares.

E depois de passarmos o rio, foram uns sete ou oito deles andar entre os marinheiros que se recolhiam aos batéis. E levaram dali um tubarão, que Bartolomeu Dias matou, lhes levou e lançou na praia.

Bastará dizer-vos que até aqui, como quer que eles um pouco se amansassem, logo duma mão para a outra se esquivavam, como pardais, do cevadoiro. Homem não lhes ousa falar de rijo para não se esquivarem mais; e tudo se passa como eles querem, para os bem amansar.

O Capitão ao velho, com quem falou, deu uma carapuça vermelha. E com toda a fala que entre ambos se passou e com a carapuça que deu, tanto que se apartou e começou de passar o rio, foi-se logo recatando e não quis mais tornar de lá para aquém.

Os outros dois, que o Capitão teve nas naus, a que deu o que já disse, nunca mais aqui apareceram – do que tiro ser gente bestial, de pouco saber e por isso tão esquiva. Porém e com tudo isso andam muito bem. E naquilo me parece ainda mais que são como aves ou alimárias monteses, às quais faz o ar melhor pena e melhor cabelo que às mansas, porque os corpos seus são tão limpos, tão gordos e formosos, que não pode mais ser.

Isto me faz presumir que não têm casas nem moradas a que se acolham, e o ar, a que se criam, os faz tais. Nem nós ainda até agora vimos casa alguma ou maneira delas.

Mandou o Capitão aquele degredado Afonso Ribeiro, que se fosse outra vez com eles. Ele foi e andou lá um bom pedaço, mas à tarde tornou-se, que o fizeram eles vir e não o quiseram lá consentir. E deram-lhe arcos e setas; e não lhe tomaram nenhuma cousa do seu. Antes – disse ele – que um lhe tomara umas continhas amarelas, que levava, e fugia com elas, e ele se queixou e os outros foram logo após, e lhas tomaram e tornaram-lhas a dar; e então mandaram-no vir. Disse que não vira lá entre eles senão umas choupaninhas de rama verde e de tetos muito grandes, como de Entre Douro e Minho.

E assim nos tornamos às naus, já quase noite, a dormir. (p.106-8)

2
Os Brasis serão Brasil:
da antropofagia ao rosário
(José de Anchieta)

> *Quando um indígena passa da condição de índio tribal – em que sua consciência é seu ethos específico – para a condição genérica de 'índio civilizado', a antiga consciência começa a ruir e a se decompor para dar lugar a uma forma que permanece sendo étnica, mas já corresponde, como mentalidade, à sua nova condição. [...] Nessas circunstâncias, cada um dos corpos ideológicos apresentados ao índio é uma consciência 'do outro' que busca minar a consciência do índio em suas bases de sustentação.*
>
> (Darcy Ribeiro)

No texto anterior, em que foram apontados os caminhos da *Carta de Achamento* do Brasil, o índio é pontuado muito mais pela vertente idílica do que demoníaca, conforme as concepções formadas pelos europeus a esse respeito. Na avidez colonial, Caminha enaltece a terra fértil com intenções exclamativas, que superlativam a natureza e seus habitantes. Decorrente desses ideais originou-se um conjunto de textos ufanistas que se prolongaram até a metade do século XVIII, ainda com motivações da terra e do nativo. Cada um possui um fim estabelecido, como o de elogiar ou de ser apenas utilitário. Permeia-os uma linha comum, que ora se atém à justificação dos elogios, ora se pauta no registro da história real e não na fantasia.

Nesta leitura, pretende-se percorrer, em parte, textos do padre José de Anchieta, o jesuíta que viveu em meio aos índios, propagando a fé cristã, sob o patrocínio do rei de Portugal. Posteriores aos franciscanos, que já estavam no Brasil, os jesuítas chegaram em 1549, em companhia do primeiro

governador do Brasil, Tomé de Sousa, a mando do rei D. João III e por ordem do padre Inácio de Loyola. Manuel da Nóbrega figura entre os primeiros a chegar, junto aos demais padres e irmãos da Companhia. Outros vieram posteriormente, entre 1550 e 1553, ano em que José de Anchieta desembarcou, em julho, ainda irmão da Companhia, juntamente com o governador Duarte da Costa. Somente em 1565, tornou-se padre, na Bahia, ordenado pelo bispo D. Pedro Leitão.

É necessário, antes de tudo, compreender que a presença dos jesuítas no Brasil não se fez por méritos de ação evangelizadora apenas, como muitos dos relatos apontam. Desde a *Carta* de Caminha é visível a dupla intenção da catequese, uma vez que o invasor lia na ausência de símbolos e credos uma lacuna cultural a ser preenchida pela doutrina católica, como instrumento de salvação dos "gentios", considerados bárbaros, mas que formariam uma nova sociedade a partir de sua inserção nos valores europeus. Enquanto o patriarcado via no indígena um farto trabalho escravo, os jesuítas os tiveram como matéria-prima a ser lapidada pela imposição do Evangelho, segundo o poder do invasor, a fim de torná-los aptos ao serviço do reino.

Se a catequese inaciana obedecia aos interesses europeus, certamente não se harmonizou com a realidade indígena, uma vez que as tendências naturais não foram respeitadas, tal qual o fizeram os franciscanos. Ansiosos pela salvação das almas gentis, os jesuítas não acataram os costumes, não lhe consentiram a liberdade em que viviam, nem tampouco observaram os talentos que possuíam. Na obsessão de torná-los letrados e adeptos ao cristianismo, sujeitaram-nos a todo tipo de aculturação, usando a língua como maior artifício. Os resultados desse massacre, revestido de catequese, não poderiam ter tido outro índice.

Além da hostilidade, posta sem nenhum senso, os indígenas sofreram os efeitos na "erradicação do espírito autóctone, desde a imposição do vestuário, verdadeiro suplício para os índios, até a ruptura da sua divisão do trabalho, do sistema econômico, da moral sexual e da atitude religiosa" (Merquior, 1996, p.18). Ante os inúmeros desencontros, os jesuítas deram preferência às crianças, uma vez que os adultos se esquivavam da doutrina, mesmo com os castigos aplicados, semelhantes aos dos escravos. Explicam-se, por meio desses aspectos, os motivos pelos quais fugiam do poder invasor, que, além de lhe usurparem a existência, transformavam-nos em seres desarmados diante da estúpida experiência colonial.

O quadro desenhado tem uma dimensão de horror, como se vê na documentação do Padre Anchieta, em suas cartas, informações, fragmentos históricos e sermões, produzidos paralelamente à obra "literária", nos quais são colocadas a lume as cenas reais que a ficção impermeabilizou com seu verniz multicor. Nesses documentos encontra-se uma face da produção jesuítica que difere do teor poético do primeiro intelectual a escrever no Brasil das coisas e gentes do Brasil. Nos 44 anos de missão realizada na nova terra, Anchieta não só observou, como fez Caminha, mas inseriu-se num ambiente avesso ao imaginado na Europa. Os apontamentos que fez acerca dos indígenas em suas cartas, de modo especial, não contêm o teor poético e a harmonia religiosa presente nos poemas escritos em tupi. A apresentação dos nativos, feita na Carta I, escrita em Piratininga, referente ao quadrimestre de maio a setembro de 1554, deixa evidente o total desconhecimento em relação à cultura autóctone, como se pode ver no excerto que segue:

> estes entre os quais vivemos estão espalhados 300 milhas (segundo nos parece) pelo sertão; todos eles se alimentam de carne humana e andam nus; moram em casas feitas de madeira e barro, cobertas de palhas ou com cortiças de árvores; não são sujeitos a nenhum rei ou capitão, só têm em alguma conta os que alguma façanha fizeram, digna do homem valente, e por isso comumente recalcitram, porque não há quem os obrigue a obedecer; os filhos dão obediência aos pais quando lhes parece; finalmente, cada um é rei em sua casa e vive como quer; pelo que nenhum ou certamente muito pouco fruto se pode colher deles, se a força e o auxilio do braço secular não acudirem para domá-los e submetêlos ao jugo da obediência. [...] e não moderam a insaciável raiva nem com o sentimento do parentesco. (Anchieta, 1988, p.55)

Embora Roncari (2002, p. 62) atente à necessidade de ler a obra de Anchieta "como um religioso num tempo ainda essencialmente religioso", ao qual "não podemos atribuir-lhe ideias, sentimentos e valores fora desses limites, nem esperar dele atitudes que fugiam às perspectivas dos homens de seu tempo", é, no mínimo, instigante ler o excerto citado e apreender dele o pensamento de um conhecedor da filosofia cristã. Ainda que não se trate de um etnólogo, a expectativa criada em torno de um religioso de sua grandeza leva a depositar-lhe uma conduta fraterna, no mínimo, de respeito ao outro, encontrada nas linhas gerais do catolicismo, salvo os hiatos históricos desa-

bonadores. Em poucas linhas, seu discurso nivela os indígenas aos canibais, descreve as casas sucintamente, aponta para a ausência de um rei, como se houvesse a necessidade de tê-lo, visto pelo seu sistema de governo, além de acusá-los de total desobediência, imputando à atitude livre dos filhos um fator negativo. Somado a esses aspectos, acentua o caráter desigual pela afirmação de individualidade no comando das casas, o que contraria outras passagens posteriores em que elogia a atitude coletiva de morar e de dividir o alimento em harmonia.

Para justificar o cenário descrito, somente a tradição eurocêntrica, ou "o braço secular", poderia submeter e dominar uma população tão adversa aos olhos do invasor. Se Anchieta olha e sente como um religioso as circunstâncias da colonização, certamente o faz sob abrigo da congregação a que pertence e do governo a que serve, pois a intenção de dominar alguém, como se "doma" um animal, diverge de qualquer filosofia religiosa, seja ela pautada por Cristo, Buda, ou outra divindade professada. Não há como eximir o literato jesuíta de um preconceito exacerbado diante da cultura pueril, ao atribuir-lhes comparações dissonantes a um religioso: "não quererão chegar-se ao culto da fé cristã; pois são de tal forma bárbaros e indômitos, que, parecem aproximar-se mais a natureza das feras do que a dos homens" (Anchieta, 1988, p.56).

A bestialidade, pontuada também em Caminha, passa a ser um dos motivos reiterativos das cartas e informações encaminhadas ao reino, como prova de que a catequese seria o bálsamo a curar um desvio, que se opõe ao círculo dos preceitos cristãos: "nos campos e florestas andam e rompem como bichos" (ibidem, p.441). O aspecto da bestialidade está presente numa série de textos recortados neste percurso de leitura. O que se pode apreender de sua constância é que o valor simbólico impresso difere como manifestação a ser apagada ou resguardada. Em Anchieta prevalece o teor negativo, de um ser bestial desprovido de cristandade, consequentemente, alvo da inserção de valores que o elevasse à condição igualitária do invasor. A bestialidade, portanto, deveria ser retirada para que o novo homem surgisse. Em outros textos, como *Iracema*, *Jupira* e *Meu tio o Iauretê*, a aproximação com as características decorre da necessidade de incorporar a personagem a um contexto. As personagens Iracema e Jupira são comparadas a animais em detrimento das mudanças das ações e de atitudes que revelam similaridades com determinados traços, seja a fragilidade do saí, seja o poder traiçoeiro da boicininga. No texto rosiano, no entanto, o re-

torno do mestiço à condição de animal se faz necessária, é algo que deve ser resguardado para que recupere a identidade totêmica, como se verá na análise posteriormente.

Assim, em Anchieta, todos os caminhos devem levar à conversão, entendida como um ato de anulação da bestialidade. As sessões a que foi submetido o nativo pelos jesuítas dão conta de um ritual que tende à dominação por meio dos conceitos cristãos que lhe restituiria a humanidade:

> na doutrinação dos Índios guardamos a mesma ordem: duas vezes por dia são chamados à igreja, pelo toque da campainha, ao qual acodem as mulheres daqui e dali, e lá recitam as orações no próprio idioma, recebendo ao mesmo tempo contínuas exortações, e se instruindo em tudo quanto respeita ao conhecimento da fé. (ibidem, p.97)

Aliada à imagem referida está a de um povo violento, desejoso de guerra, como se esses rituais fossem negativos aos índios e aceitáveis aos europeus: "esta gente é tão carniceira, que parece impossível que possam viver sem matar" (ibidem, p.192). Dessa maneira, os então reconhecidos "selvagens" (ibidem, p.441) são moldurados em cenas tipicamente construídas pelo imaginário invasor, que traduz seus traços como "horrores da gentilidade" (ibidem ,p.82). Além disso, "têm grandíssimas guerras entre si, umas nações contra outras, o que é comum em toda a Índia do Brasil" (ibidem, p.82), e são investidos "de mui pouca capacidade natural", "não têm escrita, nem caracteres, nem sabem contar, nem têm dinheiro" (ibidem, p.441).

O lastro de imagens segue pelo aspecto da moralidade, em que "as mulheres andam nuas e não sabem se negar a ninguém, mas até elas mesmas cometem e importunam os homens, jogando-se com eles nas redes porque têm por honra dormir com os Cristãos" (ibidem, p.78). A leitura do quadro, feita por Anchieta, prolonga o código instituído na Carta de Caminha, em que o "corpo individual se transforma em cenário e lugar em que certas partes são obscenas", justificados apenas em caso de "ignorância imputável", atribuído ao indígena, por encontrar-se em "estado de inocência absoluta" (Chamie, 2002, p.31). Anchieta prescreve um cenário moral do colonizador em que a nudez individual fere a integridade do corpo social, representado pelo poder da Igreja, que inflige o sagrado e o pecaminoso à cultura nativa, desprovida desses limites.

O mesmo aspecto é empregado ao descrever o casamento entre os nativos: "casam sem dote e às vezes servem aos pais por casar com as filhas; [...] amam muito os filhos, mas não procuram deixar-lhes heranças" (Anchieta, 1988, p.442). Fica evidente a ignorância do invasor frente aos hábitos seculares de uma cultura ainda não tocada pelo imperialismo europeu, voltado para o casamento como instituição em que se agregam valores destinados ao futuro, uma prática especialmente contrária à tradição indígena, pautada na liberdade e na ausência de acúmulo de riquezas:

> os Índios do Brasil parece que nunca têm animo de se obrigar, nem o marido à mulher, nem a mulher ao marido, quando se casam: e por isso a mulher nunca se agasta porque o marido tome outra ou outras, reste com elas muito ou pouco tempo, sem ter conversação com ela, ainda que seja a primeira; e ainda que a deixe de todo, não faz caso disso, porque se é ainda moça, ela toma outro, e se é velha assim fica sem esse sentimento, sem lhe parecer que o varão lhe faz injúria nisso, sobretudo se isso o serve e lhe dá de comer, etc. E de ordinário tem paz com suas comborças, porque tanto as têm por mulheres de seus maridos como a si mesmas. (ibidem, p.456)

Os textos de Gabriel Soares e de Claude D'Abbeville, segundo Afrânio Peixoto, em nota explicativa ao texto de Anchieta, davam conta das relações matrimoniais entre os tupinambás, que ora contestam, ora confirmam o depoimento do jesuíta. O que os singularizam, no entanto, é a ausência de qualquer sentimento de ciúmes entre as índias e o número de mulheres destinadas a um homem, dois aspectos insólitos ao herdeiro e defensor do cânone católico: "casamentos de ordinário não celebram entre si e assim um tem três e quatro mulheres, posto que muitos não têm mais que uma só e, se é grande principal e valente, tem dez, doze e vinte. Tomam umas e deixam outras..." (ibidem, p. 337).

Ao lado da estranheza causada pela poligamia, encontra-se, também, nos relatos anchietanos, a referência a traços de comportamento que nivelam a indianidade à civilização invasora, como se nota no excerto referente a um índio Carijó, etnia considerada de fácil conversão: "mui bom cristão, homem mui discreto e nem parece ter cousa alguma de índio" (ibidem, p.90). Ser índio, no tecido discursivo do jesuíta, é estar fora do âmbito civilizatório, e reafirma a vertente de que somente o batismo cristão o salvaria

da barbárie. O desafio era, então, conquistar as almas dos "brasis", o que seria satisfatório se desenvolvido a partir das mentes mais jovens: "temos uma grande escola de meninos Índios, bem instruídos em leitura, escrita e em bons costumes, os quais abominam os seus progenitores" (ibidem, p.89). Nota-se, no excerto, a visível "consolação" do invasor, em perceber a alteração dos hábitos dos jovens em relação à cultura tradicional.

Dentre o conjunto de aspectos negativos configurados nos relatos e informações de Anchieta (1988, p.84), destaca-se o ritual de antropofagia:

> têm por sumo deleite comer-se uns aos outros, e muitas vezes vão à guerra e havendo andado mais de cem léguas, se cativam três ou quatro, se tornam com eles e com grandes festas e cantares os matam, usando de muitas cerimônias gentílicas, e assim os comem, bebendo muito vinho, que fazem de raízes, e os miseráveis dos cativos se têm por mui honrados por morrer morte, que a seu parecer, é mui gloriosa.

Prevalece no relato o que é observado, sem a preocupação de compreender o significado do ritual, concebendo, entre outros, o hábito antropofágico como intervenção do demônio. Da mesma maneira, os pajés são figuras não aceitáveis, por adotarem ações de feitiçaria e responsáveis pelo canibalismo: "são mui apreciados dos Índios, persuadem-lhes que em seu poder está a vida ou a morte; não ousam com tudo isto aparecer deante de nós outros, porque descobrimos suas mentiras e maldades" (ibidem, p.83). Marcados pelo poder de orientar os indígenas, os pajés representavam a ameaça constante ao projeto de catequese, pois tinham a seu favor a língua, as crenças particulares e o poder de se comunicarem com os mortos, motivo primordial para os jesuítas exigirem sua extinção, uma vez que dizem ter "um espírito dentro de si, com o qual podem matar, e com isto metem medo e fazem muitos discípulos comunicando este seu espírito a outros com os defumar e assoprar, e às vezes é isto de maneira que o que recebe o tal espírito treme e sua grandissimamente" (ibidem, p.339).

Ao enumerar os aspectos pertinentes à cultura nativa, Anchieta classifica de acordo com as intenções abrigadas em seu discurso de testemunha. Os carijós pertencem à etnia "mui mais mansa e capaz das coisas de Deus; estes estão já debaixo do poder do Imperador" (ibidem, p.84); os "Ibirajáras, dos quais temos notícia são mui chegados à razão, porque obedecem a

um senhor e não têm mais de uma mulher, nem comem carne humana, nem têm idolatria nem feitiçaria alguma, [...] se diferenciam muito dos outros Índios" (ibidem, p.84); os mais políticos "são os Tupinambás, senhores da Baía, e Tupinaquins [...] que dantes viviam pela costa do mar e ainda todos estes são gente de mui pouca capacidade natural" (ibidem, p.441). Há referências aos tapuias e aos tamoios, sem muitos atributos, mas unidos em torno da guerra, aspecto abominado pelo jesuíta.

Quanto ao aspecto físico observado, Anchieta não difere do texto de Caminha, ao priorizar a perfeição: "quase nenhum se encontra entre eles afetado de deformidade" (ibidem, p.139); "vermelhos de cor, de mediana estatura, a cara e os mais membros mui bem proporcionados; o cabelo é corredio de homens e mulheres" (ibidem, p.441). Dentre os hábitos, destaca que "são dados ao vinho que fazem a seu modo [...]. Vivem muitos juntos em umas casas mui grandes de palma que chamam ocas e com tanta paz que põem espanto, e como terem as casas sem portas e suas cousas sem chave por nenhum modo furtam uns aos outros" (ibidem, p.442).

Além da bebida e da moradia, a comida é descrita como "uma farinha de pau, que se faz de certas raízes, que se chamam mandioca, as quais são plantadas e lavradas a este fim, e se se comem cruas ou assadas ou cozidas matam, porque é necessário deixá-las em água até que apodreçam, e depois de apodrecidas se fazem em farinha" (ibidem, p.83). Ao apresentar o principal alimento existente na nova terra aos Irmãos da Companhia, o jesuíta insere o ato solidário dos nativos, raramente pontuado em seu discurso: "também os Índios nos dão algumas vezes alguma carne de caça e alguns peixes e muitas vezes Nosso Senhor, de onde menos esperávamos nos socorre" (ibidem).

Como a visão negativa da cultura prevalece no relato, com pequenas exceções, os mitos e lendas são agrupados em torno do aspecto demoníaco, conforme se poderá ver no excerto que segue, no qual são apresentadas personagens da mitologia ameríndia:

> espectros noturnos ou antes demônios com que costumam os Índios aterrar-se. [...] certos demônios a que os brasis chamam corupira, que acometem aos Índios muitas vezes no mato, dão-lhes de açoites, machucam-os e matam-os. São testemunhas disto os nossos Irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles [...].

> Há também nos rios outros fantasmas, a que chamam Igpupiára, isto é, que moram n'água, que matam do mesmo aos Índios. [...]
>
> Há também outros, máxime nas praias, que vivem a maior parte do tempo junto do mar e dos rios, e são chamados baetatá, que quer dizer "cousa de fogo", o que é o mesmo como se dissesse "o que é todo fogo".
>
> Há também outros espectros do mesmo modo pavorosos, que não só assaltam os Índios, como lhes causam dano; o que não admira, quando por estes e outros meios semelhantes, que longo fora enumerar, quer o demônio tornar-se formidável a estes brasis, que não conhecem a Deus, e exercer contra eles tão cruel tirania. (ibidem, p.139)

Além dos citados, faz alusão, também, ao mito do dilúvio, que, entre os indígenas, possui uma história "muito confusa, por lhes ficar de mão em mão dos maiores que contam a história de diversas maneiras" (ibidem, p.340). É possível reconhecer na descrição dos mitos e lendas a ambiguidade da interpretação, que se move nos campos polares do que parece ser causador de espanto e do registro, que se irá dispor, posteriormente, ao serem coletados como matéria-prima da oralidade, transubstanciada na literatura em diferentes momentos históricos. Sendo Anchieta um produtor da educação escrita, não reconhece a tradição do mito que se refaz por meio das histórias orais de uma cultura ágrafa, como a encontrou. Ainda entre os mitos, refere-se a dois homens que andavam entre eles: "Çumé, que deve ser o apostolo S. Tomé" e "Maira, que dizem que lhes fazia mal e era contrário de Çumé" (ibidem, p.340). Para o jesuíta, essas eram "invenções", como as máscaras que faziam para ofertar "em uma casa escura", a que em sentido geral chamavam de "Caraiba", e, por isso, seu significado estendeu-se aos portugueses, "tendo-os por cousa grande, como de outro mundo, por virem de tão longe por cima das águas" (ibidem, p.340).

Como se nota no percurso feito até aqui, os relatos dão um panorama do que seria a civilização ameríndia em sua essência, tal como concebida nas pinturas e nos textos anteriores a Anchieta, que povoaram a imaginação europeia. Diante dessa concepção, o índio passa a ser um alvo certo a ser atingido pela catequese, como solução para os "desvios" observados. Uma das características acentuadas pelo jesuíta é a rebeldia à rigidez dos ritos e da pregação, como escreve ao padre geral: "há tão poucas cousas dignas de se escrever, [...] porque os adultos a quem os maus costumes de seus pais

têm convertido em natureza cerram os ouvidos para não ouvir a palavra da salvação" (ibidem, p.155). A recusa, segundo o relato, desencadeou a fuga dos nativos, acentuando a perspectiva do homem a ser dominado ante a indisponibilidade ao exercício da fé cristã:

> a maior parte destes (como nas cartas passadas disse) fez outras moradas não longe daqui, onde agora vivem, porque ultra de eles não se moverem nada às cousas divinas, persuadiu-se-lhes agora uma diabólica imaginação, que esta igreja é feita para sua destruição, em a qual os possamos encerrar e aí ajudando-nos dos Portugueses, matar aos que não são batizados e aos já batizados fazer nossos escravos, isto mesmo lhes dizem outros Índios. (ibidem, p.108)

A fuga, vista como elemento de recusa da catequese implica outras questões, não impressas no excerto acima pelo jesuíta, em função de sua história e de seu objetivo. A causa, segundo o relato, devia-se aos "agravos que recebiam dos Portugueses, que os cativavam, ferravam, vendiam, apartando-os de suas mulheres e filhos com outras injúrias que eles sentem muito", havendo a necessidade de pedir ao rei "que não sejam cativos nem os possa ninguém ferrar, nem vender" (ibidem, p.443). Considerado o distanciamento no tempo e observados os apontamentos, percebe-se que os nativos não agiam sob "diabólica imaginação", como interpretou sob propósitos cristãos. Agiram, antes de tudo, em defesa de sua tradição, não se deixando exumar, pela religião do outro, até que os confinassem nos becos mais remotos do território. Mesmo reagindo ao capcioso projeto de confinamento e de desestabilização de suas raízes, foram alcançados, e a história registrou, posteriormente, os seus efeitos.

O poder de convencimento dos jesuítas sobre a cultura autóctone alcançou tal dimensão que os poucos indígenas convertidos passaram a agir conforme os "ensinamentos" recebidos. Um dos relatos de Anchieta (ibidem, p.99) assinala a violência com que a catequese se instalou no meio:

> Se por acaso algum deles se entrega a qualquer ato, que saiba aos costumes gentios, ainda que em proporções mínimas, quer nos trajes, quer na conversação, ou qualquer outra cousa, imediatamente o censuram e o escarnecem.
>
> Como eu encontrasse um deles, tecendo um cesto ao Domingo, no dia seguinte o levou para a escola e, na presença de todos, o queimou, porque o co-

> meçara a tecer no Domingo: muitos conhecem tão bem tudo quanto respeita à salvação, que não podem alegar ignorância perante o tribunal do Senhor. Contudo tememos que eles, quando chegarem a idade adulta, condescendendo com a vontade dos pais, ou no tumulto da guerra, a qual dizem que frequentemente se faz, e quebrada a paz entre eles e os cristãos, voltem aos antigos costumes.

É notável, no entanto, que, ao mesmo tempo que se estampa o efeito da destribalização por meio da inserção do culto ao dia sagrado cristão, Anchieta aponta para um dos maiores empecilhos da conversão. Há o medo constante do retorno do nativo a suas origens, autenticando, assim, a ineficácia do método de abordagem. Lê-se na atitude do homem nativo, o que Castro (2002) denominou "a inconstância da alma selvagem", ao referir-se ao *Sermão do Espírito Santo*, de Vieira, do qual se destacou a epígrafe deste livro. Segundo o antropólogo, o tema da inconstância impressa no sermão poderia ser resumido numa frase: "o gentio do país era exasperadoramente difícil de converter" (ibidem, p.184). O mesmo pode ser dito acerca de Anchieta, vista a preocupação em registrar a conduta receptiva do índio, a princípio, para, posteriormente, lançar a dúvida sobre tal postura. Diante disso, Castro (2002, p.185) conclui que "esse gentio sem fé, sem lei e sem rei não oferecia um solo psicológico e institucional onde o Evangelho pudesse deitar". Comparados não ao símile europeu da "estátua de murta", mas ao ambiente natural, os índios mais se parecem com a "mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura". Ainda que parecessem crédulos aos olhos do missionário, continuavam incrédulos, considerado o permanente retorno às crenças, manifestado na idade adulta.

Dentro desse arcabouço apostólico, o batismo cristão desponta como uma das vias para solidificar o projeto de aliciamento dos índios. A administração do sacramento é feita diante de situações adversas, em que o jesuíta se apropria do momento de desolação, como o fez junto aos doentes, aos quais lhe concedia a "salvação" pelo batismo:

> todavia, quando caem em alguma enfermidade, de que parece morrerão, procuramos de os mover, a que queiram receber o batismo, porque então comumente estão mais aparelhados; [...] adoeceu um destes catecúmenos em uma aldeia nos arrebaldes de Piratininga e fomos lá dar algum remédio, principalmente

> para sua alma: dizíamos-lhe, que olhasse para a sua alma, e que deixando os costumes passados, se preparasse para o batismo.
>
> Adoeceu outro em outro lugar [...] visitei-o [...] com palavras brandas o persuadia a tomar o batismo [...] 'pois que assim é, te batizarão e alcançarás a eterna salvação'; mas não somente não consentiu, que cobrindo a cara me deixou, sem dizer mais palavra, e no outro dia, permanecendo na mesma obstinação, morreu. (Anchieta, 1988, p.155-6)

A mecânica da docilidade vista em Caminha, na troca de objetos, desnuda-se em Anchieta de uma forma sacrificial, em que o objeto de troca não é mais o arco e flecha por um instrumento de ferro, e sim a alma do "gentio" pela adesão ao catolicismo. O prêmio, portanto, deixa a esfera material para abrigar-se na espiritual, mesmo que imposto pela vontade do invasor, sem a disponibilidade do nativo. Se Caminha atua como árbitro no julgamento de ações ante o homem americano, Anchieta fala em nome de um deus, que lhe outorga poder sagrado.

Como se pode notar, a apresentação do habitante é matizada de acordo com a reação do indígena, estimulada pelo assédio. Nomeia-o segundo as variações de sentido que atribui às situações de abordagem, elaborando, assim, um roteiro balizado pelo olhar da retórica da diferença em que destitui o selvagem de suas especificidades. Ao nativo são imputados os atributos de bestialidade, imperfeição e inferioridade, que permitem ao conquistador tê-lo como propriedade, torná-lo dependente e fazê-lo obediente. Para anular o dominado, o invasor coloca-se como espelho que reflete o modelo a ser seguido, levando-o a livrar-se dos costumes naturais e inserir-se na cultura impositiva.

Nos relatos das cartas e informações sobre os "Brasis", Anchieta não vê a ausência de símbolos, ritos e costumes da cultura indígena como referência de um centro organizado, considera-o disperso e anárquico, passível de ser redimido somente pela conversão. Compreendidos esses limites polares do "olhar fechado" do jesuíta, é possível visualizar o motivo pelo qual seu roteiro dá ênfase muito mais aos aspectos negativos do índio, do que seus dotes originais. As poucas inserções em que se deixa seduzir pelos selvagens sugerem necessidade ou reserva. São notados como portadores de algum traço positivo, quando "dão algumas vezes alguma carne de caça" (ibidem, p.83); ou "deram muitos deles de boa vontade seus filhos ao Padre para que

fossem ensinados, dos quais ajuntou muitos e os batizou, ensinando-os a falar Português, ler e escrever" (ibidem, p.324). Reserva-se diante do costume indígena, quando lhe oferecem, em honra, uma das filhas, como é de hábito presentear o visitante, para que se torne membro da família:

> oferecendo-nos suas filhas, insistindo muitas vezes; mas como lhes déssemos a entender que não somente aquilo que era ofensa a Deus aborrecíamos, senão que não éramos casados, nem tínhamos mulheres, ficaram eles e elas tão espantados, como éramos tão sofridos, e continentes, e tinham-nos muito maior crédito e reverência. (ibidem, p.212)

Nota-se nos fragmentos que o selvagem é, gradativamente, encoberto por um matiz degenerado, que absorve o estado natural e o troca pelo civilizado, no jogo paradoxal da esfera vício/virtude. Julgado como fácil de dominar, suas ações são relativizadas como vícios a serem punidos e, em seu lugar, inserido o bom comportamento que a civilização, com seus conceitos seculares, concebe como virtude. Mesmo que ocorra a transmutação de valores, há episódios em que a ação toma duas medidas, como a adesão à guerra, por exemplo, condenada pelo jesuíta quando efetuada entre as etnias. No entanto, quando se trata de defender os interesses da Companhia, a avaliação é outra:

> somente direi as grandes misericórdias de que Deus usou para conosco, das quais a principal foi mover o coração de muitos Índios dos nossos catecúmenos a Cristãos a nos ajudar a tomar armas contra os seus; os quais sabida a notícia e verdade da guerra, vieram de sete ou oito aldeias, em que estavam esparzidos, a meter-se conosco, não todos, mas somente aqueles que amam a Deus. (ibidem, p.193)

O conjunto de imagens retiradas dos textos protocolares do jesuíta permanece no mesmo campo visual das de Caminha, exceto o aspecto demoníaco, mais acentuado, tomado como justificativa para a realização do projeto de transubstanciação religiosa. Com a experiência prolongada entre os nativos, seus rituais e costumes, os objetivos se voltam a uma das áreas mais sensíveis aos olhos da igreja: a liturgia destinada aos mortos. Segundo Bosi (1992, p.69), "eram essas práticas verdadeiramente ricas de significado, esses ritos que atavam a mente do índio ao seu passado comunitário ao mesmo

tempo que garantiam a sua identidade no interior do grupo". Assim, para desestabilizar os rituais, era imprescindível criar um ambiente de horror, capaz de "diabolizar toda cerimônia que abrisse caminho para a volta dos mortos". As formas de violência impostas pela inserção de novos valores em meio ao universo cosmogônico indígena só foram atenuadas nos textos poéticos de Anchieta, em que sobressai a imagem do homem nativo adaptado ao ritual cristão, como se notará a seguir.

De posse do imaginário indígena, Anchieta estabelece uma série de homologias entre os símbolos pagãos e os cristãos, a fim de assegurar a eficácia do método de transposição. Essa "mitologia paralela", como aponta Bosi, foi construída nos Autos, em que o embate entre bem/mal, Deus-Tupã, era o cerne, e na lírica tupi, em que são dissolvidos na língua os significados cristãos a serem absorvidos, como ocorreu com o símbolo de Nossa Senhora, apresentada em certas ocasiões como Tupansy, a mãe do deus maior Tupã, ou como símbolo de proteção aos menores, conforme evidenciado nos poemas *A Nossa Senhora*, e *Tupã Sy, Santa Maria,* referidos a seguir.

A figura de Maria, ou Nossa Senhora, é reiterada em boa parte da lírica tupi, que tem como conteúdo a figura do diabo a perseguir o nativo e a figura materna, defensora dos que sofrem seu poder malévolo:

> Toma-nos a dianteira sempre
> o diabo, ameaçando-nos.
> O nosso chamado à mãe de Deus,
> fá-lo sofrer muito.
> Mas que nós não cessemos
> de chamá-la, para espantar o maldito.
> *Compadece-se muito de nós*
> *a mãe de Deus, Santa Maria*. (Anchieta, 2004, p.187)

A dimensão diabólica, entendida pelo jesuíta como manifestação dos antepassados indígenas, é transfigurada no intuito de dar à Maria o poder de expulsar os espíritos do mal. Por meio dessa estratégia, Anchieta interfere na estrutura religiosa do nativo, não só do ponto de vista da substituição dos símbolos, mas dá ênfase, também, à individualidade. O índio perde, aos poucos, a expressão coletiva de seus rituais, e se põe diante das entidades religiosas do invasor como ser único, responsável, portanto, pela

continuidade de existência de sua gente. No poema *Tupã Sy, Santa Maria*, por exemplo, o poder demoníaco tem um posto mais elevado que o próprio representante do bem, colocando em risco a paz coletiva. Daí a necessidade permanente da intercessão da figura de Maria para a expulsão do mal: "Mas que nós não cessemos/de chamá-la, para espantar o maldito" (ibidem, p.187).

A invocação à Maria e a Jesus obedece à proposta catequética de destruir os laços do nativo com o passado, pelo ritual dedicado aos mortos, temido pelo cristianismo pelo seu teor mediúnico e alicerçado de maneira especial nos transes obtidos por meio das bebidas e dos fumos utilizados. Paralelamente a essa função, estabelece-se o medo e o terror ao diabo, como instituição que destrói qualquer ser, por isso é construído sob adjetivos singulares, como "inimigo", aquele que ameaça e arrasta as almas para si, ou que ataca e perverte por meio de suas armadilhas. As ações que lhe são atribuídas são oriundas do discurso cristão, sem dúvida, as quais deveriam ser repelidas pelas forças antagônicas do bem, encontradas no poder de Jesus e Maria. Para cada ameaça demoníaca, há uma possibilidade de contenção, caso o eu lírico (o indígena, implícito) se mantenha fiel às forças benévolas:

> Ao se dizer "Jesus", o maldito
> tem medo, correndo de má vontade.
> Ouvindo o nome da mãe de Deus
> voa de nós.
> Que a Maria alegremos,
> do diabo a lei repelindo. (ibidem, p.189)

Ante o medo e a ameaça, a estratégia de singularização da imagem cristã é o refrão no final de cada estrofe, que reforça a posição de culpa de quem clama por ajuda celestial. Por meio dele, invoca-se o poder maior em benefício do nativo, que, prostrado, carrega o sinal do pecado, tal qual imposto aos primeiros habitantes da terra, Adão e Eva, na concepção cristã: "Compadece-se muito de nós/ a mãe de Deus, Santa Maria" (ibidem, p.187). Nas sete estrofes do poema escrito em tupi, traduzido para o português na edição utilizada neste trabalho, a imagem do diabo é responsável pela tensão tanto no plano lexical, expresso nos vocábulos "espanto", "ameaça" e "maldição", quanto no contexto semântico, em que a visão do diabólico

passa a ter uma abrangência devastadora, diante da cultura pagã, livre, até então, das angústias messiânicas trazidas pelo invasor.

Como se nota, o índio do poema difere do perfil visto anteriormente, colhido das cartas e das informações do Brasil, pois está oculto sob a máscara da subserviência, alterado pela inserção das crenças em deuses adversos à sua tradição, e aterrorizado pela presença do mal, numa faceta diferente da que habitualmente se defendia. Não se pode, no entanto, considerar que esse nativo, figurado nos textos ditos "literários" de Anchieta, tenha recebido pacificamente a ditadura do invasor, com suas entidades destruidoras. A aceitação figurada é, antes de tudo, produto da catequese, que percebia a necessidade urgente de estabelecer, dentro da cultura recém-descoberta, os limites colocados ao habitante tanto como público, quanto como personagem da aculturação. Essa fase de aparente domínio do conquistador refere-se ao momento em que o convívio entre nativos e colonos pautava-se pela tolerância. A partir da alteração dessas relações, a catequese sofre oscilações, porque os interesses da colonização veem no indígena a possibilidade de mão de obra, o que o leva a buscar zonas distantes dos jesuítas. Os poemas atendem, assim, ao exercício fundador de conversão, primeiramente, fazendo que o nativo seja mergulhado num universo dominado "pela beatitude do amor a Deus, ou melhor, aos símbolos simples e diretos da divindade: poesia 'primitiva', de metros e estribilhos fáceis de serem cantados, em singelas comemorações litúrgicas, por coros de conversos ou populares" (Merquior, 1996, p.19).

Com o objetivo de "exacerbar a devoção nos crentes, suscitar o remorso nos pecadores, a regeneração nos infiéis, a conversão nos gentios e pagãos", conforme aponta Sodré (1969, p.75), o jesuíta dirige-se à imaginação do nativo para persuadi-lo. Assim, os autos e a lírica reconstituem, pela língua local, os símbolos modelares da moral religiosa, elementos sensíveis ao homem americano devotado à vida natural. Aliados à produção poética e aos autos de Anchieta, outros artifícios contribuíram para desestabilizar as relações específicas das etnias, como o uso dos objetos sagrados, a água abençoada, as procissões dirigidas ao culto de salvação, que foram sensíveis ao interesse do nativo.

Dentre o conjunto da lírica tupi, destaca-se, também, o poema *A Nossa Senhora*, que caracteriza, a exemplo do citado anteriormente, o ritual de devoção à Virgem, como figura detentora do poder de destruir as ações do

mal. Composto de oito estrofes, o poema reúne o canto de oito meninos, diante do altar de Nossa Senhora da Glória, com o intuito de lhe ofertarem presentes:

> Rerityba, minha terra,
> dela venho aqui,
> dizendo:
> – meus coleguinhas,
> hei de ver o feriado santo. (ibidem, p.151)
>
> [...]
>
> Eu sou um mísero índio de fato.
> Iporece'õ é meu nome.
> O resto de minhas presas
> trouxe-o para a rainha. (ibidem, p.155)

As imagens suscitadas vão em direção ao que se tem pontuado até aqui. O índio posto em condição de adoração a um símbolo cristão, depois do sacrifício de chegar até o local da festa: "Caminhei durante este dia,/por causa da tua fama" (ibidem, p.151), o que assegura o direito à proteção:

> Que estes em quem mandas
> Lancem fora toda a maldade.
> Corrige-os, censura-os,
> Para que queiram se livrar
> Do fogo do diabo. (ibidem, p.159)

O motivo comum entre os meninos-adoradores é a festa de Nossa Senhora, na qual cada um oferece o produto de seu esforço. Concomitantemente ao gesto, alinhavam-se as características dos indígenas, como um mapeamento de traços da sociedade civilizada: o que chega de "Rerityba" está faminto e pede o alimento; o do "Rio Parati" traz a cabeça enfeitada para alegrar a Senhora; o da região de Miaí, filho de Jetuú, pesca especialmente para a rainha, embora sejam muitos seus servos; o de Guaraparim é feliz, e vai festejar a pedido da família, que fora cuidada por ela; há o miserável Iporece'õ, a quem os servos não tratam bem; Sauiaetá, o famoso caçador

de sauiás; o alegre Ibitirapé, que vivia na "ponta da montanha" (ibidem, p.157); e, por último, o terrível Juicum, pelo modo como captura os que passam por ele.

O ritual de visitação e de oferta faz com que o indígena deixe de exercer a celebração tribal, que herdou da tradição, para ajustar-se a um rito individual de entrega, disposto a sacrificar seu legado plural em nome de uma cultura sobreposta, artificial, pautada na visibilidade corpórea dos sinais, que o condena pela liberdade, pelo alimento, pelos hábitos matrimoniais, dentre outras práticas inaceitáveis ao olhar do invasor. Com esse método, Anchieta consegue "cindir as práticas das tribos e eliminar o caráter holista de sua religiosidade, circunscrevendo-os nas esferas estanques do bem e mal" (Germano, 2000, p.68). Sob o domínio de Anhanga (o demônio) foram colocados todos os "vícios" e "pecados" culturais, segundo a leitura do jesuíta, provocando o temor aos espíritos malignos. Com isso, as celebrações em torno da Virgem e de seu filho inculcaram no meio o mundo maniqueísta, provocando uma confusão mental nos nativos que não conseguiram adequar-se à nova simbologia, inserida na pluralidade existente em sua própria cultura.

Em todo o percurso da lírica tupi sobressai o horror a entidades maléficas, ocultas em máscaras que não revelam a aparência, diante das quais o nativo se sente impotente. Nesse cruzamento simbólico, muitas vezes motivo de resistência, ou de loucura em algumas tribos, a presença benévola de Maria e de seu filho, como santidades portadoras de elementos imagísticos da cultura europeia cristã, aplaca qualquer possibilidade de ameaça. Assim, o modelo de salvação vem expresso sob o poder de "afastar o amor ao diabo/enxotando-o/tornando-o detestável" (ibidem, p.83), pois "Santa Maria é o seu nome, inimiga do diabo/verdadeira estância de Deus/[...] adversária da morte, senhora da vida" (ibidem, p.89).

Ante o breve excurso pelos textos de Anchieta, é possível perceber-lhe o traço fundamental, pautado na finalidade dos projetos da Companhia que, diretamente, estavam ligados à Igreja católica. Com a expansão das missões religiosas, cumpriria o desejo de se opor à presença protestante que se alargava em direção ao continente, bem como conquistar as populações indígenas ao catolicismo. Para tanto, reuniu em torno das narrativas epistolares, dos sermões e autos um conjunto de imagens relevantes que nortearam a leitura de muitos dos seus sucessores, ávidos por inventarem um Brasil a

seu modo. Certamente as informações do jesuíta foram lidas, em muitos casos, num contexto em que a barbárie do europeu foi apagada, deixando transparecer a ação do colonizador como ato aceitável, enquanto a cultura nativa, aos poucos, foi transfigurada da vida tribal à canoa do regatão, como se verá nos relatos e na ficção de Darcy Ribeiro, na formação de aglomerados humanos deculturados, sem raízes, inseridos na força de trabalho, ou marginalizados nas periferias urbanas.

Não é necessário muito esforço crítico para visualizar a face romântica do índio pontuada na literatura brasileira, e que teve como gérmen a produção de Anchieta. Se observado o indígena dos poemas e dos autos, compreende-se a moldura do índio do romantismo, por exemplo, ornado em seu estado natural, como que intocado pela ação invasora. Porém, a face impressa nas informações das cartas revela claramente que o assédio missionário, "mesmo exercido secularmente, não converte ninguém, nem europeíza ninguém, por maior que seja a pressão exercida" (Ribeiro, 1996, p.12). Independentemente do ponto de partida de que se direciona o olhar aos textos de Anchieta, não há como infundir-lhes apenas a imagem do indígena "fácil de dominar", dócil, à espera da impressão cultural do invasor. Há um choque entre a figuração poética, esmerada nos artifícios de linguagem e na reconstrução de arquétipos cristãos, e a narrativa das informações, tida como resultante do olhar direto do jesuíta. Essa, embora catalogada entre a produção protocolar, contém em sua arquitetura julgamentos e desvios que fazem emergir imagens elaboradas, antes de tudo, pelo imaginário construído anteriormente à observação. Com isso, não se pode negar que, em suas lacunas de conhecimento cultural do nativo, Anchieta tenha preenchido suas informações com adereços literários.

Episódio-referência (*Cartas Jesuíticas*)

I – Carta de Piratininga (1554)

Estes entre os quais vivemos estão espalhados trezentas milhas (segundo nos parece) pelo sertão; todos eles se alimentam de carne humana e andam nus; moram em casas feitas de madeira e barro, cobertas de palhas ou com cortiças de árvores; não são sujeitos a nenhum rei ou capitão, só têm em al-

guma conta os que alguma façanha fizeram, digna do homem valente, e por isso comumente recalcitram, porque não há quem os obrigue a obedecer; os filhos dão obediência aos pais quando lhes parece; finalmente, cada um é rei em sua casa e vive como quer; pelo que nenhum ou certamente muito pouco fruto se pode colher deles, se a força e o auxílio do braço secular não acudirem para domá-los e submetê-los ao jugo da obediência.

O que faz com que, como vivam sem leis nem governo, não possam conservar-se em paz e concórdia, tanto que cada aldeia contém somente seis ou sete casas, nas quais se não se interpusessem o parentesco ou aliança, não poderiam viver juntos e uns e outros se devorariam; bastantes vezes e em muitos outros lugares vimos fazerem isso, e não moderam a insaciável raiva nem com o sentimento do parentesco. [...] por isso, parece grandemente necessário que o direito positivo se afrouxe nestas paragens, de modo que, a não ser o parentesco de irmão com irmã, possam em todos os graus contrair casamento, o que é preciso que se faça em outras leis da Santa Madre Igreja, às quais, se quisermos presentemente obrigar, é fora de dúvida que não quererão chegar-se ao culto da fé crista; pois são de tal forma bárbaros e indômitos, que, parecem aproximar-se mais à natureza das feras do que a dos homens.

[...]

Tendo, pois, um destes Cristãos cativado um dos inimigos na guerra de que acima fiz menção, trouxe-o a um seu irmão para que o matasse, o qual o matou, pintando-se de encarnado nas pernas e tomando o nome do morto por insigne honra (como é de uso entre os gentios); se não comeu, deu certamente a comer aos Indios, para os quais, e não para si mesmo, o matara, exortando-os para que o deixassem escapar, mas antes o assassem e levassem consigo para comer. Tendo outro, irmão deste, usado de certas práticas gentílicas, sendo advertido duas vezes que se acautelasse com a Santa Inquisição, disse: "acabarei com as Inquisições a flechas". E são cristãos, nascidos de pais cristãos! Quem na verdade é espinho, não pode produzir uvas. (p.55-7)

XXIX – Informação do Brasil e de suas capitanias (1584)

Dos costumes dos brasis

Naturalmente são inclinados a matar, mas não são cruéis: porque ordinariamente nenhum tormento dão aos inimigos, porque se os não matam

no conflito da guerra, depois tratam-os muito bem, e contentam-se com lhes quebrar a cabeça com um pau, que é morte muito fácil, porque às vezes os matam de uma pancada ou ao menos com ela perdem logo os sentidos. Se de alguma crueldade usam, ainda que raramente, é com o exemplo dos portugueses e franceses. (p.337)

Poemas-referência

Tupã Sy, Santa Maria

É terrível o senhor Jesus,
fazendo tremer nosso inimigo.
Compadece-se muito de nós
a mãe de Deus, Santa Maria.

Toma-nos a dianteira sempre
o diabo, ameaçando-nos.
O nosso chamado à mãe de Deus,
fá-lo sofrer muito.
Mas que nós não cessemos
De chamá-la, para espantar o maldito.
Compadece-se muito de nós
a mãe de Deus, Santa Maria.

Ao se dizer "Jesus", o maldito
tem medo, correndo de má vontade.
Ouvindo o nome da mãe de Deus
voa de nós
Que a Maria alegremos,
do diabo a lei repelindo.
Compadece-se muito de nós
a mãe de Deus, Santa Maria.

O inimigo de nossa alma
para si mesmo nos arrasta.

Dele nos afasta
nosso pai verdadeiro, Deus.
A mãe de Deus o maldito castiga,
Fazendo-o correr, fazendo-o tremer.
Compadece-se muito de nós
a mãe de Deus, Santa Maria.

Fica-nos amaldiçoando,
nossa alma querendo comer.
Ele é lampeiro como uma onça,
seguindo nosso rastro.
De Maria e do Senhor Jesus
O nome ouvindo, vai, tremendo.
Compadece-se muito de nós
a mãe de Deus, Santa Maria.

Fica-nos atacando,
pensando perverter-nos.
Santa Maria bela
fica-o ameaçando.
Irrita-o, empurra-o,
Para seu fogo o maldito espantando.
Compadece-se muito de nós
a mãe de Deus, Santa Maria.

Fica-nos pondo suas armadilhas,
querendo fazer a gente entrar.
A mãe de Deus, tomando o tinhoso,
no maldito fica pisando.
Como o vento zune,
tremendo por causa de sua bravura.
Compadece-se muito de nós
a mãe de Deus, Santa Maria.(p.187-91)

A Nossa Senhora

1º
Rerityba, minha terra,
dela venho aqui,
dizendo:
- *meus coleguinhas,*
hei de ver o feriado santo.
Trouxe muitas destas ostras,
com elas querendo alimentar-te.
No meio do caminho, meninos
assaltaram-me mesquinhamente,
de mim comendo-as todas.
Em todo o caso, somente estas retirei
dos malditos, com elas correndo.
Tomara que hoje guerra
não se tenha comigo.
Mas faze-me tu alimentar,
desde ontem não como nada.
Caminhei durante este dia,
por causa da tua fama.

2º
Do rio Parati
vim para ver a rainha,
enfeitando minha cabeça,
para alegrá-la.
Não trouxe vários paratis,
um só é o conteúdo de minha rede.
Não o comerás, Senhora,
ele está duramente ressequido por deterioração.
Mas a ti, sobram-te
galinhas e porcos.
Junto de ti que eu coma algo:
grande é o meu cansaço.

3º
Era bela, outrora,
Miaí, minha antiga região.
Sou antigo filho de Jetuú
criei-me dentro dela.
Antigamente, em verdade, peixes
pescava bem:
garoupas, cavalas,
robalos, corvinas.
Meu anzol muito belo,
há de pescar para ti
puxando bem os meros
e os olhos-de-boi verdadeiros.
Embora sejas rainha,
embora sejam muitos teus servos,
eu, não obstante, pesco para ti,
eu, filho de Jetuú.

4º
Eu sou de Guaraparim,
para ver a Rainha eu vim.
Eu estou muitíssimo feliz,
pela santidade do dia.
Antigamente freqüentavas
nossa terra, amando-a.
Ali, para ouvir missa,
por ocasião dos feriados, ias.
Antigamente eu ficava sempre
junto de ti, na ponta da montanha.
Ao passar minha família,
tu tinhas cuidado por ela.
Portanto, eu vim
a ti, para o dia festejar.
Para fazer-te festa
minha família me fez vir.

5º
Eu sou um mísero índio de fato.
Iporece'õ é meu nome.
O resto de minhas presas
trouxe-o para a Rainha.
És tu porventura (a rainha)?
Muito bem, eis que aqui estou,
trazendo para ti estes siris.
Estão bons, com efeito. Que os comas.
Eu também como alguns destes.
São maus estes teus servos,
não me tratam bem.
A ponte derrubam,
querendo que a canoa passe.
Depois disso
fica aflito o padre
ao passar ele ali.
Castiga, castiga os malditos,
para que não me prejudiquem.

6º
Eu sou Sauiaetá.
Famoso é meu nome.
Comedor deles, causa de (minha) caçada
sobram-me sauiás.
Logo, decerto, andarás
no lugar onde moro, chegando (por mar).
Então alguns (saiuás) matarei,
no meu laço fazendo-os cair,
para a ti dá-los todos.
Perguntando eu a respeito de ti,
após seres rainha,
fiquei-me apressando
em ter saiuás
E dizendo *"Que os coma a rainha!"*

7º
Eu sou o alegre Ibitirapé,
da ponta da montanha.
Após vir eu para esta aldeia,
por me informar,
apresso-me hoje,
por causa de tua fama.
Graça é seu nome, esta como
tua rainha é chamada,
como rainha é colocada
tua senhora, acima das anciãs.
Guarda-te,
após conhecer essa lei,
de ter má vida
Que te coloque Deus nas alturas
como sua filha.
Que estes em quem mandas
lancem fora toda a maldade.
Corrige-os, censura-os,
para que queiram se livrar
do fogo do Diabo.

Juicum com ambos:

8º
Eu sou o terrível Juicum.
É terrível meu modo de capturar.
Não há modo de passar por mim
para os que caminham.
Faze transformar os moradores do rio,
com tua realeza temível,
para que eu não seja cruel.
Estas rãs, minhas presas,
que as comas, em pagamento por isso.
Vivei verdadeiramente
com a Rainha Graça,

vossa lei antiga lançando fora
para que vos leve para o alto,
Deus, após a vossa morte,
junto a si fazendo-vos sentar. (p.150-1)

3
Realidade e aparência em Vieira: o indígena sob o signo do paradoxo (Antonio Vieira)

Para uma alma se converter há de haver três concursos: há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há de concorrer o ouvinte com o entendimento, percebendo; há de concorrer Deus com a graça, alumiando.

Antonio Vieira, *Sermão da Sexagésima*

O excurso feito pelos textos anteriores mostra as duas dimensões no que se refere à imagem do indígena: a primeira diz respeito ao campo físico-corpóreo, configurada pelo olhar de Caminha, pelo qual as restrições angulares não alcançaram a natureza nativa em essência, a não ser em pequenos recortes flagrados no aspecto social, nos rituais e nas crenças religiosas. Deu-lhes uma moldura colorida no que se refere ao aspecto idílico, mas turvou-lhe a imagem, quando o teceu sob a justificativa da colonização, que não reconheceu o complexo cultural já instalado em terras americanas.

Em Anchieta, além do aspecto físico, encontra-se o projeto de desarticulação das crenças do nativo, imputando-lhe o código europeu na transmutação dos símbolos divinos. Nas cartas e informações, o índio é comparado às feras e sujeito ao escárnio e à segregação, por realizar rituais denominados satânicos, como a antropofagia, não compreendida como evento natural entre as etnias. Na lírica tupi, a transposição de figuras divinas cristãs alcança a cultura do índio e o faz prostrar-se diante das divindades em oferendas e preces, em troca da expulsão dos demônios, presentes nos autos e poemas com o intuito de desvinculá-lo de seus ritos tribais.

Nessa primeira fase, a de exploração do universo autóctone, as "experiencias de contacto entre misioneros portugueses e indígenas fueron consideradas como positivas por parte de los jesuítas, quienes destacaron en sus escritos y pronunciamentos la apacibilidad y docilidad con la cual interaccionaron los naturales", afirma Morales (2004). É notável, no entanto, que a consideração positiva do contato, feita pelos jesuítas, se desdobra em ambiguidades no *corpus* protocolar de Anchieta, de forma especial, em que pesam muito mais os aspectos negativos do olhar sobre a cultura nativa que a própria interação e os resultados da catequese. A ênfase positiva de alguns dos relatos serviu, antes de tudo, para reprovar as ações fomentadas pelos colonos, de adentrar os sertões em busca de índios para escravizar, o que ameaçava a ação evangelizadora.

Pouco mais de um século de intervenção histórica, Vieira desponta com a temática da terra e do índio, pautada pelos conflitos que se acentuaram à medida que a colonização avançou as fronteiras do território. Nascido em Lisboa, veio ao Brasil ainda criança, e conheceu desde cedo a realidade da colônia, na qual desenvolveu seus estudos de humanidades e ingressou na Companhia de Jesus, aos 15 anos. Portador de uma oratória de excelência, Padre Antonio Vieira teve sua vida diretamente ligada à obra, uma vez que a atuação de missionário do púlpito o ligou fortemente às questões políticas, às quais dedicou grande parte de suas pregações.

Na condição de luso-brasileiro, transitou na esfera político-religiosa como porta-voz da colônia na corte de Lisboa, confessor e conselheiro de reis e rainhas e pregador da Capela Real, além de se opor à ocupação holandesa no Brasil. Dentre outras ações, desenvolveu intensa luta pela catequese dos índios no Maranhão e Pará, de modo especial, onde contrariou os interesses dos colonos, ao defender os índios da escravidão pura, mas não os que eram aldeados e convertidos, sob o mando dos próprios jesuítas.

Sua obra extensa reúne mais de duzentos sermões, além das cartas e informações do Brasil remetidas à Coroa. Destacam-se, para este trabalho, dois sermões que se dirigiram especialmente à questão indígena: o *Sermão da Primeira Dominga da Quaresma*, ou o *Sermão das Tentações*, pronunciado no Maranhão em 1653, e o *Sermão da Epifania*, pronunciado na Capela Real, em Lisboa, em 1662. A região a que se referem os textos escolhidos é palco de uma história de embates entre os franceses, que fundaram o forte de São Luís, e os lusitanos, que pactuaram com grupos tapuias, aliados

na aniquilação dos inimigos dos portugueses. Em princípio, Maranhão e Pará estavam ligados diretamente a Portugal em razão das dificuldades de navegação entre o Rio de Janeiro, São Luís e Belém, e desses, até o interior. Dado o aspecto econômico importante da região, a mão de obra indígena foi vista como ideal, uma vez que se constituía como compatível com o tipo de economia, além de rentável pelo número elevado que habitava as terras, requerendo pouco investimento, se comparado ao comércio com negros africanos.

A presença dos jesuítas deu-se a mando da Coroa, em razão dos constantes conflitos entre os traficantes de indígenas, que viam o território como um espaço propício ao aprisionamento e à escravidão. Com a incursão dos missionários, o embate tomou medidas desproporcionais, por causa da tensão desencadeada entre colonos e a administração, ante a criação de aldeamentos inacianos, autorizados para resgatar índios desde as partes mais longínquas até as aldeias situadas nas entradas dos rios. O agravamento dessas questões fundamenta-se nas denúncias dos colonos quanto ao destino dado aos nativos aldeados pelos jesuítas, que os levavam para engenhos ou fazendas de gado, submetendo-os aos seus interesses e à sua língua como forma de monopolizar o serviço escravo.

A instabilidade gerou, então, as duas frentes opositoras, pretensas, cada uma a seu modo, a tutelar o índio sob sua jurisdição. Assim, de um lado colocaram-se os colonos, que se consideravam agentes da colonização; de outro, os jesuítas, empenhados em garantir a conquista dos nativos para o serviço da metrópole. Para solucionar tal situação, a Coroa ordenou a intervenção de portugueses para garantir aos jesuítas o direito à questão indígena, com o argumento de que a ação dos colonos contribuiu para o aumento da presença de traficantes de escravos na região, dentre eles bandeirantes paulistas, oriundos de outras regiões, que incursionavam pela Amazônia para apreender nativos, dificultando o trabalho missionário.

Ante esse panorama, Antonio Vieira foi enviado ao Maranhão e ao Pará, por ser "celebre figura que representó el ideal de la naturaleza integrada del mundo portugués a ambos lados de Atlántico; reconocido y respetado en todo el reino gracias a su reputación como orador" (Morales, 2004). Diante disso, seu papel de intermediador esteve a serviço de anular as medidas e resoluções a respeito da escravidão indígena. Há que considerar, no entanto, que a função do jesuíta não aportou na região com intuito benéfico à cultu-

ra nativa, uma vez que os objetivos correspondiam, em parte, aos mesmos buscados pelos colonos. Freyre (1954, p.244), ao considerar os padres como "agentes de desintegração de valores nativos", adverte que "temos que concluir pela sua influência deletéria. Tão deletéria quanto a dos colonos, seus antagonistas, que por interesse econômico ou sensualidade pura, só enxergavam no índio a fêmea voluptuosa a emprenhar ou o escravo indócil a subjugar e a explorar na lavoura".

Os acontecimentos da época estão impressos nos textos em que Vieira pregou tanto no Brasil quanto em Portugal, e se põem como uma equação a ser resolvida, pois o discurso do pregador irá compor um quadro em que os elementos norteadores da oposição instalada direcionam-se aos efeitos do poder dos colonos sobre os nativos, isentando os que se originavam das ações missionárias, com raras manifestações de *mea culpa*. Assim, compreendidos os aspectos históricos, que explicam a presença do missionário em meio aos conflitos do Maranhão e Pará, é possível estabelecer uma linha de leitura acerca do ideário proposto nos dois textos tomados aqui para estudo. É preciso, antes de tudo, lembrar que Vieira escreve a partir de "um comportamento sentimental, que teria sido outro, é claro, se o pregador, não tivesse vindo ao Brasil e vivido nele", como aponta Haddad (1968, p.7), ao considerar-lhe o aspecto híbrido no posto de português ou brasileiro. Enquanto linguagem, afirma Haddad, é "exclusivamente lusa", deixando o papel de "diferenciação linguística" ao seu contemporâneo Gregório de Matos. Mesmo assim, o Brasil invade-lhe como "realidade selvagem a determinar-lhe os matizes da atitude e da conduta; sob a forma de índio, sob a forma de negro, sob a forma de guerra holandesa" (ibidem).

É indispensável, também, compreender os limites em que atua o sermão, dentro de uma obra tida, em princípio, como instrumento destinado a convencer pela fala o ouvinte imerso na consciência de pecado, da qual se nutre o sermão para alcançar a dimensão purificadora por meio da reflexão. Dessa forma, a perspectiva do pecado está vigente tanto no pregador como no auditório, ligados pela antítese axiológica máxima: o bem e o mal. Partindo desse aspecto, o sermão, como arte participante, nem sempre figura entre a audiência como um remédio ao gosto do enfermo. Segundo Haddad (1968, p.29), Vieira "era capaz de generoso pensamento antiescravagista, diante de senhores de escravos", pois ele mesmo estabelecera que "ao pregador não cumpre apenas falar coisas agradáveis".

Concomitante à palavra do pregador barroco, impõe-se o gesto como meio de explicar o pensamento, participando ativamente da composição do quadro argumentativo em que o movimento do corpo dá ritmo à palavra, concretizando-o na pregação. Além disso, a voz do pregador, de modo especial, a do barroco Vieira, deve assemelhar-se à voz do profeta, viril, não recatada, para não cair na frouxidão e na fraqueza. Isso explica, em parte, a alusão frequente feita ao profeta Isaias nos sermões, como aquele que levanta a voz como trombeta. O próprio Vieira, no entanto, lamenta que o leitor receberá o texto sem vida, "uma vez que lhes falta a voz que os animou no momento da pregação: 'sem a voz que os animou, ainda ressuscitados são cadáveres'. Mas creio que os leitores dos sermões de Vieira não podem deixar de discordar desta afirmação do autor. Os seus sermões apresentam-se-nos como textos plenos de vida" (Pires, 1997).

Todos esses componentes, que dão sustentação ao texto argumentativo do jesuíta, devem-se ao fato de que "nas nações católicas, onde a alfabetização popular não contou com o incentivo protestante à leitura individual da Bíblia, o sermão e as artes plásticas se tornaram o grande instrumento da propaganda da fé" (Merquior, 1996, p.29). Sem o acesso à leitura, a doutrina católica era imposta pela maneira corrente da época, ou seja, pela palavra proferida durante as celebrações litúrgicas.

Entre os aspectos pontuados, revela-se a linha dorsal que sustenta o sermonário de Vieira. Como pregador de púlpito, tem em seu poder o conhecimento dos textos bíblicos, dos quais faz emergir as alegorias diretamente ligadas à realidade brasileira, destinadas aos ouvintes. Com essa estratégia de "decolagem do texto bíblico", Merquior entende que Vieira sintetizou os contrários da magia transfiguratória do barroco, pois "cheio de jogos verbais e agudezas de ideia, converteu a meditação sobre o sentido *atemporal* da mensagem cristã em focalização crítica de circunstâncias *históricas*" (ibidem, p.32). Seguindo esse raciocínio, é possível apreender dos dois sermões escolhidos para este estudo o ponto de apoio do qual se espalham as alegorias constitutivas da imagem do nativo.

No *Sermão da Primeira Dominga da Quaresma*, Vieira prega a colonos no Maranhão acerca da escravidão indígena. Como se pode notar, a pregação poderia ser considerada como metáfora de outro texto bíblico, também utilizado no *Sermão da Sexagésima*, em que a palavra semeada estaria caindo em solo infértil, por destinar-se justamente aos que aprisionavam os nati-

vos. Diante da audiência, o tema principal do sermão volta-se para a última tentação do demônio a Cristo, enquanto no *Sermão da Epifania*, pregado na Capela Real, diante da regente, a visita dos Reis Magos a Jesus serve de pista preparatória para desencadear as inúmeras interpretações dadas ao quadro de escravidão indígena no Brasil.

Nos dois textos a estrutura parte do tema universal, ou seja, de um recorte temático bíblico, para adensar-se nas questões particulares em que o pregador se insere, independentemente da audiência estar ou não à altura de sua eloquência, ou desejosa de ouvir acerca do assunto. Quando prega no Maranhão, o jesuíta se dispõe a ser um amigo que alerta a respeito do perigo que ronda os colonos enquanto os indígenas permanecerem em cativeiro, o que seria equivalente à tentação a Cristo: "toma o demônio pela mão a Cristo, leva-o a um monte mais alto que essas nuvens, mostra-lhe dali os reinos, as cidades, as cortes de todo o mundo, e suas grandezas, e diz-lhe desta maneira: *Haec omnia tibi dabo, si cadens adoraveris me* (Mt. 4,9): Tudo isto te darei, se dobrando o joelho me adorares" (Vieira, 1874, p.177). Deriva desse aspecto o questionamento em torno do valor entre alma e corpo, pois a "alma é espiritual, não a conhecemos; e como não a conhecemos, não a estimamos, e por isso a damos tão barata", correndo o risco de entregá-la ao demônio, que "conhece muito bem o que ela é; e como a conhece, estima-a, e estima-a tanto, que do primeiro lanço oferece por uma alma o mundo todo" (ibidem, p.178).

Lido o Evangelho como metáfora dos problemas locais, o pregador critica a facilidade com que se aprisionam os nativos, uma prática ligada aos domínios demoníacos: "no Maranhão não é necessário ao demônio tanta bolsa para comprar todas: não é necessário oferecer mundos, não é necessário oferecer reinos, não é necessário oferecer cidades, nem vilas, nem aldeias. Basta acenar o diabo com um tujupar de pindoba, e dois tapuias, e logo está adorado com ambos os joelhos" (ibidem, p.186). Como é notável nos excertos, a figura demoníaca é aludida constantemente, como se observou, também, em Anchieta, dada a ideia difundida pelos jesuítas de que, no Novo Mundo, andava solto o demônio, o qual seria o inimigo a ser vencido. Explica-se sua presença como articulador do sofrimento dos escravos pelo fato de o discurso teológico combater, veementemente, em terras americanas, os ritos e as representações de divindades, tidas como demoníacas.

Os exemplos bíblicos em que se encontram similitudes com as ações dos colonos apontam para Judas, que vendeu seu "Mestre e a sua alma por trinta dinheiros", ou ainda José: "os irmãos de José eram onze, e venderam-no por vinte dinheiros" (ibidem, p.180). Porém, o argumento, que traduz o anseio do pregador quanto ao castigo a quem pratica a escravidão, é pautado em duas figuras históricas: "Alexandre Magno e Júlio César", que "foram senhores do mundo; mas as suas almas agora estão ardendo no inferno, e arderão por toda a eternidade" (ibidem, p.181-2). Com a indicação da máxima de que o crime não compensa, Vieira evidencia que seu projeto vai além da expansão do cristianismo, da luta contra os infiéis e protestantes e da conquista das almas, pois o entrave que impede a integração cristã está impresso no terreno demoníaco em que se situam os colonos, responsáveis por corromper as almas dos gentios. Como portador da solução salvífica aos que escravizam, apela à libertação dos escravos indígenas submetidos pelos colonos e donos de fazendas:

> – Sabeis, cristãos, sabeis, nobreza e povo do Maranhão, qual é o jejum que quer Deus de vós esta quaresma? Que solteis as ataduras da injustiça, e que deixeis ir livres os que tendes cativos e oprimidos. Estes são os pecados do Maranhão, estes são os que Deus me manda que vos anuncie: *Annuntia populo meo scelera eorum*. – Cristãos, Deus me manda desenganar-vos, e eu vos desengano da parte de Deus. Todos estais em pecado mortal, todos viveis e morreis em estado de condenação, e todos vos ides direitos ao inferno. Já lá estão muitos, e vós também estareis cedo com eles, se não mudardes de vida. (ibidem, p.189)

Tomado o período da quaresma como fator concreto a seu argumento, Vieira considera mais que ilegítima a escravidão indígena, por ofender diretamente a Deus, o que resulta na "venda" da alma do escravagista ao demônio, como também, responsável por atrair uma série de calamidades sobre a região: "Sabeis quem traz as pragas às terras? Cativeiros injustos. Quem trouxe ao Maranhão a praga dos holandeses? Quem trouxe a praga das bexigas? Quem trouxe a fome e a esterilidade? Estes cativeiros" (ibidem, p.190). O jogo de oposições entre condenação e salvação, construído no discurso de Vieira com o intuito de convencer à libertação dos escravos nativos, decorre, segundo Palacin (1986, p.16), do "emprego de uma lógica extremamente racionalista sobre objetos alógicos ou ilógicos – como os

mistérios da fé cristã –, e muitas vezes com o secreto propósito de chegar a conclusões escandalosas – pelo menos formalmente – à razão lógica".

Com o intercâmbio constante de metáfora e realidade, atribui a Deus a intervenção direta sobre grandes acontecimentos registrados pela história, como também sobre os problemas locais e cotidianos. Ao lado dessa visão, a vileza ou a grandeza do homem são motivos de juízos que oscilam ora pela autonomia moral do homem, ora pela depreciação de sua condição de pecado e de morte: "todo o homem que deve serviço ou liberdade alheia, e, podendo a restituir, não restitui, é certo que se condena: todos, ou quase todos os homens do Maranhão, devem serviços e liberdades alheias, e, podendo restituir, não restituem: logo, todos ou quase todos se condenam" (Vieira, 1874, p.192).

O estilo de Vieira tende conduzir a unidade de pensamento por meio da circularidade, como se tem notado nos fragmentos escolhidos, em que o texto bíblico estabelece o teor temático, para, posteriormente, inserir a pausa de reflexão acerca do assunto particular. A tentação de Cristo pelo demônio ilumina o cotidiano dos escravagistas como destinados à condenação, tal qual ocorreu a personagens históricos. Da Bíblia aos mercados do Maranhão e ao pecado, as ações vão sendo descamadas aos poucos, uma a uma, no mesmo espaço alegórico, para que a unidade seja fixada em meio à variedade, e o conceito seja sondado em suas inúmeras possibilidades. É o artifício barroco posto a serviço do projeto missionário, sedutor em nível de linguagem, tanto quanto o é a atitude do pregador. Seduzir os ouvidos dos colonos, utilizando-se das ameaças de condenação ao inferno, também é estratégia para desviar a atenção dos ouvintes à verdadeira crença alinhavada às arguições circulares que tece no decorrer do sermão. Assim, "a mais grave e a mais útil matéria", que há de solucionar no Estado do Maranhão, é "só dizer a verdade" (ibidem, p.186). Essa é a verdade do discurso. A intenção é outra, diante dos fatos que se apresentam. Como pedir a libertação dos escravos aos colonos, se nas aldeias havia os que serviam aos missionários?

A estratégia argumentativa para justificar a inconveniência da situação a que foram submetidos os indígenas pelos colonos e, paralelamente, para encobrir os interesses em obter o privilégio legal de sujeitá-los pela doutrina cristã, passa, portanto, pela definição dos tipos existentes na região. Dessa forma, a proposta que concilia os conflitos aponta para a seguinte divisão: "todos os índios deste Estado, ou são os que vos servem como escravos, ou

os que moram nas aldeias de el-rei como livres, ou os que vivem no sertão em sua natural e ainda maior liberdade" (ibidem, p.196). Isso demonstra, claramente, a ambiguidade expressa no conceito de liberdade, no qual cabem como livres os nativos que vivem nas aldeias sob o apoio da Coroa, que, também, os submete ao trabalho e à doutrina. Para esses, o pregador não propõe nenhum tipo de ação, uma vez que a Companhia é defendida como instituição geradora de pacificação e de liberdade, entendida assim a partir do ponto de vista do pregador.

Os que vivem nos sertões só poderiam ser capturados caso estivessem em condição de aprisionamento, por inimigos, concedendo-lhes o direito de liberdade nas aldeias: "ao sertão se poderão fazer todos os anos entradas, em que verdadeiramente se resgatem os que estiverem – como se diz – em cordas, para ser comidos, e se lhes comutará esta crueldade em perpétuo cativeiro" (ibidem, p.197). Serão esses "tomados em justa guerra", ou com "o piedoso nome de resgate", [...] "da qual serão juízes o governador de todo o Estado, o ouvidor-geral, o vigário do Maranhão ou Pará, e os prelados das quatro religiões, carmelitas, franciscanos, mercenários, e da Companhia de Jesus" (ibidem, p.197).

Aos escravos da cidade, que servem diretamente aos colonos, os "herdados, havidos, e possuídos de má-fé" terão a liberdade de escolha entre deixar a condição ou permanecer no cativeiro: "depois de lhes ser manifesta esta condição de sua liberdade, por serem criados em vossa casa, e com vossos filhos, ao menos os mais domésticos, espontânea e voluntariamente vos quiserem servir, e ficar nela, ninguém, enquanto eles tiverem esta vontade, os poderá apartar de vosso serviço" (ibidem, p.197). Os argumentos direcionam a ideia de que os índios capturados "pela guerra justa" deveriam permanecer no âmbito do cativeiro dos colonos, sem que esses tivessem prejuízos, pois "que será haverem alguns particulares de perder alguns índios, que eu vos prometo, que sejam mui poucos" (ibidem, p.199). Assim fica constituído o exagero antitético de Vieira, em que a defesa da escravidão é posta a lume, sob o auspício do Evangelho, para persuadir os colonos, mas esconde em suas camadas o interesse de contornar os conflitos para maior bem do poder e da Companhia. De acordo com o julgamento das autoridades competentes, os demais nativos seriam destinados aos aldeamentos, sem a possibilidade de serem qualificados de escravos, pois estar a serviço do rei consistia encontrar-se em liberdade, segundo o orador.

No *Sermão da Epifania*, pregado em Lisboa, na Capela Real, em 1662, o assunto da escravidão é retomado, também, sob a luz do Evangelho. Tal qual o sermão anteriormente citado, há, aqui, uma profunda ligação com as circunstâncias históricas. Segundo Pires (1997), "o sermão é para Vieira não apenas uma forma de edificação moral e espiritual, mas também um instrumento de intervenção na vida política e social, uma arma que maneja com destreza em defesa das grandes causas a que se dedicou". Vivenciando um contexto conturbado, Vieira prega à Rainha Luísa de Gusmão, regente de Portugal, e a seu filho D. Afonso VI, logo após sua expulsão do Maranhão, em virtude das divergências com os colonos na disputa pela posse dos indígenas como escravos. Mesmo ante o embate estabelecido em defesa do índio, que o levou à expulsão, Vieira não silencia, e toma como ponto de partida para sua defesa o texto do Evangelho, que se refere à visita dos Reis Magos a Jesus, ou o dia da Epifania.

Em sua abertura, o engenhoso discurso do pregador fala em nome do outro, conforme é notável na maior parte dos sermões: "para que Portugal na nossa idade possa ouvir um pregador evangélico, será hoje, o Evangelho o pregador. [...] O estilo era que o pregador explicasse o Evangelho: hoje o Evangelho há de ser a explicação do pregador. [...] Eu repetirei suas vozes, ele bradará os meus silêncios" (Vieira, 1951, p.5). O tema que gerará a circularidade da pregação será uma das ilusões de grandeza, o Quinto Império, no qual repousaria o idealismo reformista da fraternidade entre as raças e a exaltação do bem. O objetivo do sermão incide sobre a "necessidade da conversão dos índios e da presença dos jesuítas em terras americanas e, por outro lado, a da ação 'pouco cristã' dos que os expulsaram, impedindo que a fé chegasse aos nativos", conforme aponta Bernardo (s. d.).

Sendo o Evangelho o responsável pela pregação, o intuito não é refutá-lo, mas singularizá-lo mediante a transposição de espaços a que ambos se referem: o texto sagrado fala do Oriente; o pregador, do Ocidente: "parece que repugna o mesmo Evangelho a ser meu intérprete, porque a sua história e o seu mistério é da Índia Oriental: *ab oriente venerunt* – e o meu caso é das Ocidentais" (Vieira, 1951, p.6). Assim posto, parece que o próprio texto sacro impede Vieira de falar dos índios do Brasil, uma vez que a América foi excluída: "se apelo para os reis e para o sentido místico, também está contra mim, porque totalmente exclui a América, que é a parte do mundo donde venho" (ibidem).

Além desse empecilho que se impõe ao entendimento, há que se destacar que Vieira aponta para outra contradição entre as profecias do Antigo e do Novo Testamentos: "pois, se todas as gentes e todos os reis do mundo haviam de vir adorar a Cristo, por que vieram somente três? [...] Foram três, e nem mais nem menos que três, os reis que vieram adorar a Cristo, porque neles se representavam todas as partes do mundo, que também são três: Ásia, África e Europa" (ibidem, p.7). Assim diz o Evangelho, mas, para o pregador, "o mesmo Evangelho, para ser meu intérprete, ainda há de dizer mais" (idem, ibidem, p.7). Como se pode notar, as contradições expostas por Vieira não se direcionam à negação das palavras bíblicas, e sim, são postas no curso de seu objetivo: "a vocação da gentilidade à fé" (ibidem, p.5). Ainda segundo Bernardo (s. d.), "ele o fará dizer muito mais que isso – Vieira fará o trecho de Mateus ser acrescido nada menos do que de seu próprio contrário (a ideia de que povos do Ocidente viriam adorar a Cristo)".

A partir do pressuposto de que a interpretação de Vieira fará com que o texto bíblico fale mais do que se possa recolher de seu significado, os rumos discursivos do pregador alcançam uma dimensão mítico-histórica, a do messianismo sebastianista. A profecia é sustentada pelo seguinte argumento: o mundo antigo apontava para a divisão em três partes, Ásia, África e Europa. Depois ocorreu a descoberta de uma quarta parte, a América. Faltava, no entanto, o quinto elemento, sobre o qual Portugal teria total poder de governo: a utopia do Quinto Império. A unidade sobre o Quinto Império seria viabilizada, então, pela dilatação das fronteiras da fé, em que um só rei governaria, o português, como também, sua língua, acompanhado do catolicismo como religião única. O argumento apoia-se no fato de que "se cada uma das outras partes do mundo teve o seu rei que as apresentasse a Cristo, por que lhe há de faltar pobre América?" (ibidem, p.7). Sua edificação justifica-se pela duplicidade temporal e espiritual que permeia as duas épocas:

> a primeira vocação da gentilidade foi nos dias de Herodes: *In diebus herodis Regis* – a segunda quase em nossos dias. A primeira foi quando Cristo nasceu: *Cum natus esset Jesus* – a segunda quando já se contavam mil e quinhentos anos do nascimento de Cristo. A primeira foi por meio dos reis do oriente: *Ecce Magi ab oriente venerunt* – a segunda por meio dos reis do Ocidente, e dos mais ocidentais de todos, que são os de Portugal. (ibidem, p.8-9)

O que Vieira acrescenta à construção do Quinto Império, e que é sua verdadeira tese defendida, é a propagação de uma nova Igreja, pela presença da Companhia de Jesus, em terras americanas. O que parecia ser contradição no início, serve de exemplo ao pregador como forma de aceitar parcialmente a citação do evangelista Mateus, fazendo expandir seu significado, ao considerar que o Ocidente viria a adorar a Cristo. Há uma justificativa acerca da inserção dos indígenas na igreja de Cristo, que os põem em igualdade aos demais povos descobertos há mais tempo, porém, tardios na aceitação do Evangelho: "se me disserem que não apareceu no presépio, porque tardou e veio muitos séculos depois, também as outras tardaram; antes, ela tardou menos, porque se converteu e adorou a Cristo mais depressa e mais sem repugnância que todas" (ibidem, p.7). Seguindo os caminhos dos que o antecederam, Mateus, Marcos, Lucas e João, Vieira se vê como o quinto evangelista, que tem a missão de terminar o trabalho iniciado por Cristo na terra.

Toda a circularidade em torno da visão messiânico-sebastianista da construção do Quinto Império deságua no aspecto particular do sermão que Vieira propõe: descoberto o Novo Mundo, justifica-se a criação de uma nova igreja, voltada especialmente para a nova gente: "e porque o fim do descobrimento, ou desta nova criação, era a Igreja, também nova, que Deus pretendia fundar no mesmo Mundo Novo [...] – que também havia de criar uma nova Jerusalém, isto é, uma nova Igreja, na qual muito se agradasse" (ibidem, p.11). Dessa forma, a oposição instalada desde o início do sermão não dispõe padres e colonos, cada um em seu território, como no *Sermão das Tentações*, visto anteriormente. Coloca-se em campos distintos e contrários a verdade da Escritura e a vontade dos homens, sujeita a enganos. Visto pelo ângulo do jogo persuasivo do pregador, e não do texto de Mateus, estaria implícito no texto bíblico o sinal de que os portugueses seriam os escolhidos para serem os portadores da luz aos gentios, unificando os aspectos temporais e espirituais.

No início da terceira parte do *Sermão da Epifania* encontram-se os questionamentos que darão a matéria para construir o segundo percurso de interpretação do texto bíblico:

> mas quem dissera ou imaginam que os tempos e os costumes se haviam de trocar, e fazer tal mudança, que esta mesma glória nossa se visse entre nós eclip-

> sada, e por nós escurecida? Não quisera passar a matéria tão triste, e tão indigna – que por isso a fui dilatando tanto, como quem rodeia e retarda os passos, por não chegar aonde muito repugna. – Mas nem a força da presente ocasião mo permite, nem a verdade de um discurso, que prometeu ser evangélico, o consente. Quem imaginara, torno a dizer, que aquela glória tão heroicamente adquirida nas três partes do mundo, e tão celebrada e esclarecida em todas quatro, se havia de escurecer e profanar em um rincão ou arrabalde da América? (ibidem, p.14-5)

É notável que o pregador não se assume como integrante das ações que profanaram os objetivos da colonização do Novo Mundo, pontuados nas duas primeiras partes do sermão. A culpa de tal "escurecimento" a que se refere não recai sobre a Companhia de Jesus, como uma das instituições responsáveis pelo aprisionamento dos nativos; pelo contrário, põe-se sobre os que não souberam fazer a leitura do texto bíblico adequadamente, julgando a missão dos jesuítas como incoerente. A partir do jogo intertextual com o evangelista, o jesuíta irá descamar a alegoria das raças, presente nos três Reis Magos, na qual defende que a cor da pele não é o fator decisivo para definir um homem como escravo: "e pode haver a maior inconsideração do entendimento, nem maior erro do juízo entre homens, que cuidar eu que hei de ser vosso senhor, porque nasci mais longe do sol, e que vós haveis de ser meu escravo, porque nascestes mais perto?" (ibidem, p.47).

Toda a rede discursiva, projetada em longas considerações em torno das raças, serve de desaguadouro para justificar a necessidade de os jesuítas permanecerem no Maranhão e no Pará, após a expulsão promovida pelos colonos da região, interessados no cativeiro dos nativos. O que Vieira expõe é um conjunto de situações, nas quais o missionário sente-se agredido pela violência com que foi arrancado de seu trabalho de conversão, diante "dos gentios atônitos e pasmados" (ibidem, p.16), pelas mãos dos próprios portugueses, que deveriam reconhecer nos jesuítas o poder instituído da igreja. Diante do quadro, o índio é motivo de preocupação no que lhe compete à sobrevivência: "que será dos pobres e miseráveis índios, que são a presa e os despojos de toda esta guerra? [...] Que será dos gentios?" (ibidem, p.16). O intuito de protegê-los está ligado, essencialmente, ao efeito que o argumento deveria provocar, uma vez que grande número de nativos encontrava-se em poder dos aldeamentos a serviço do rei e da Companhia.

Para isso, o pregador utiliza a transposição de conceito, tornando a figura do indígena humanizada: "os egípcios, ainda que gentios, eram homens; aqueles gentios, que hoje começam a ser homens, ontem eram feras" (ibidem, p.22). Nota-se, então, que a estratégia utilizada, para fazer convencer a audiência, está no fato de o pregador ter exercido influência sobre a condição zoomórfica do gentio. Caberia a ele o respeito e a tolerância, uma vez que fora responsável pela "humanização" das feras, que "sem uso da razão, nem sentido de humanidade, se fartavam de carne humana" (ibidem, p.22-3), aludindo à antropofagia existente na cultura autóctone.

No roteiro da transfiguração, as "feras" vão tomando feição de personagens bíblicas em que a virtude do bem prevalece:

> e estas são hoje as feras que, em vez de nos tirarem a vida, nos acolhem entre si, e nos veneram como os leões a *Daniel*; estas as aves de rapina que, em vez de nos comerem, nos sustentam como os corvos a *Elias*; estes os monstros – pela maior parte marinhos – que, em vez de nos tragar e digerir, nos metem dentro nas entranhas, e nelas nos conservam vivos, como a baleia a *Jonas*. (ibidem, p.23, grifo nosso)

Os aspectos que vão declinando em favor do nativo, mostrando-o submetido à extinção nas mãos dos colonos se permanecerem longe da proteção do jesuíta, mostram a engenhosidade do discurso de Vieira para obter o efeito positivo a que se propunha. Assim, para que fossem aceitos seus argumentos, o nativo serve de escudo para a justificativa da escravidão, dita lícita, no Brasil. É preciso compreender que Vieira não pretende suspendê-la, o que pontua são as queixas em virtude da não-aceitação do trabalho missionário na região, visando à revisão das causas apontadas pelos colonos: "não é minha tenção que não haja escravos, antes procurei nesta corte, como é notório e se pode ver da minha proposta, que se fizesse, como se fez, uma junta dos maiores letrados sobre este ponto, e se declarassem, como se declaram por lei – que lá está registrada – as causas do cativeiro lícito" (ibidem, p.49).

Os fios do *Sermão da Epifania* são paradoxais no sentido de serem tecidos dentro de um sistema colonial marcado pela opressão e pela violência. Dessa forma, é preciso compreender a defesa do cativeiro lícito como ação que não compromete os direitos da comunidade. Palacin (1986, p.29) con-

sidera que "o homem do século XVII não tinha a sensibilidade do homem moderno na percepção e na repulsa dos abusos da autoridade", como se nota no discurso de Vieira, em que o cativeiro lícito, ou seja, "o castigo corporal e a tortura" são atos aceitáveis em nome da necessidade, e, em consonância, com o poder mercantilista que o pregador quer preservar. Nessa rede de nós apertados, a questão do cativeiro lícito é posto como ação natural diante da audiência, como se percebe na defesa: "mas, porque queremos só os lícitos, e defendemos os ilícitos, por isso nos não querem naquela terra, e nos lançam dela" (Vieira, 1951, p.49). Entende-se, no entanto, que o caráter lícito é estratégia argumentativa, que, na prática, exige reflexão mais profunda, uma vez que as duas formas de escravidão convergem para o mesmo fim. Defender o cativeiro lícito, portanto, atende a ambos os interesses da colonização, voltada à mão de obra e à conversão de almas.

Todo o rosário desfiado em torno da escravidão dos nativos ajusta-se, exclusivamente, a cumprir o aspecto mais relevante dos sermões, que é convencer, pelo argumento, da necessidade de rever os documentos que dão aos colonos o direito de terem índios em cativeiro. Para tanto, a estampa deixa a esfera zoomórfica para comparar-se à bíblica, no que compete ao lado humanizado do gentio, e colore, também, uma série de apontamentos que os colocam em situação de "gente [...] tão pobre e tão miserável que nem eles têm que oferecer nem nós que aceitar" (ibidem, p.46). Na condição de magos a serem conduzidos, tal qual desempenhou a função da estrela no texto bíblico, Vieira faz a *mea culpa* quando elenca em que situações a atividade missionária deixou de ter o resultado que Cristo teve em relação aos Magos: "não consentiu que perdessem a pátria, nem a soberania, nem a liberdade; e nós não só consentimos que os pobres gentios que convertemos percam tudo isto, senão que os persuadimos a que o percam, e o capitulamos com eles, só para ver se se pode conter a tirania dos cristãos: mas nada basta" (ibidem, p.46).

Dessa forma, alude à perda da pátria porque "os arrancamos de suas terras, trazendo as povoações inteiras a viver ou a morrer junto das nossas" (ibidem, p.47), à soberania porque "sujeitando-os ao jugo espiritual da Igreja, os obrigamos também ao temporal da coroa, fazendo-os jurar vassalagem" (idem, ibidem, p.47) e à liberdade porque "pacteamos com eles e por eles, como seus curadores, que sejam meio cativos, obrigando-se a servir alternadamente a metade do ano" (ibidem). Nesses fragmentos, fica

evidente que o pregador assume ter trabalhado na esfera consonante a dos colonos, que ora se voltam contra os jesuítas com o argumento de que os nativos "são negros, e hão de ser escravos" (ibidem). Daí decorre uma das explicações em defesa da cor da pele, citada anteriormente: "dos Magos, que hoje vieram ao presépio, dois eram brancos e um preto, como diz a tradição; e seria justo que mandasse Cristo que Gaspar e Baltasar, porque eram brancos, tornassem livres para o Oriente, e Belchior, porque era pretinho, ficasse em Belém por escravo, ainda que fosse de S. José?" (ibidem, p.48). Além do exemplo, buscado em Cristo, aponta que a virtude que os coloca em igualdade, como reis, sem a menção do evangelista ao negro, é o fato de serem batizados, pois somente o batismo lava, e nele "não há diferença de nobreza, porque todos são filhos de Deus; nem há diferença de cor, porque todos são brancos" (ibidem, p.47). Diante desse pensamento, conclui o pregador que "depois de nós os fazermos brancos (os índios) pelo batismo, eles (os colonos) os querem fazer escravos por negros" (ibidem, p.49).

Ao considerar os argumentos de Vieira como "razões da natureza", Bosi (1992, p.135) esclarece que, se mantida a coerência interna do discurso, fica em relevo "a condenação pura e simples do que se praticava então no Brasil, ou seja, tomaria forma lógica o repúdio a qualquer tipo de cativeiro", e faz emergir a dupla tarefa da missão, tal qual a efetivou a estrela conduzindo os Magos: "levar a boa nova às almas dos tupinambás e defender os seus corpos quando ameaçados de cair às mãos dos brancos".

De acordo com as nuanças de seu pensamento, pontuadas ao longo deste texto, o índio é motivo para justificar os argumentos do mercantilismo e do trabalho e, em segundo plano, servir à evangelização da Companhia. Antes de ser configurada a verdadeira estampa da cultura local, é colocada uma série de interesses, nos quais o nativo ocupa o cenário de mercadoria, construído sob o signo paradoxal de "feras" humanizadas pelo poder da fé cristã, que outorga ao jesuíta o direito de considerá-lo objeto de posse. O discurso dos sermões escolhidos percorre os polos da civilização e da barbárie e deixa em evidência que os interesses coletivos estão unidos aos práticos, uma vez que não defende totalmente o indígena da escravidão, antes condena a ação dos colonos, revertendo a seu favor o que considera lícito. Ante o escopo do sermonista, compreende-se que os sermões cumpriram sua dupla vocação: a de orientar, convencer e provocar mudanças no auditório, em primeira instância, e a de merecer o *status* de obra literária, posteriormente, pelo ter-

reno umedecido de alegorias, que transformam a substância histórica em húmus literário.

Episódio-referência

Parte VI – Sermão da Epifania

E porque na apelação deste pleito, em que a injustiça e violência dos lobos ficou vencedora, é justo que também eles sejam ouvidos, assim como ouvistes balar as ovelhas, no que eu tenho dito, ouvi também uivar os mesmo lobos, no que eles dizem. Dizem que o chamado zelo com que defendemos os índios é interesseiro e injusto: interesseiro, porque o defendemos para que nos sirvam a nós; e injusto porque defendemos que sirvam ao povo. Provam o primeiro, e cuidam que com evidência, porque veem que nas aldeias edificamos as Igrejas com os índios; veem que pelos rios navegamos em canoas equipadas de índios; veem que nas missões por água e por terra nos acompanham e conduzem os índios: logo, defendemos e queremos os índios para que nos sirvam a nós! Esta é a sua primeira consequência, muito como sua, da qual, porem, nos defende muito facilmente o Evangelho. Os Magos, que também eram índios, de tal maneira seguiam, e acompanhavam a estrela, que ela não se movia, nem dava passo sem eles. Mas, em todos estes passos, e em todos estes caminhos, quem servia, e a quem? Servia a estrela aos Magos, ou os Magos à estrela? Claro está que a estrela os servia a eles, e não eles a ela. Ela os foi buscar tão longe, ela os trouxe ao Presépio, ela os alumiava, ela os guiava, mas não para que eles a servissem a ela, senão para que servissem Cristo, por quem ela os servia. Este é o modo com que nós servimos aos índios, e com que dizem que eles nos servem.

Se edificamos com eles as suas Igrejas, cujas paredes são de barro, as colunas de pau tosco, e as abóbodas de folhas de palma, sendo nós os mestres e os obreiros daquela arquitetura, com o cordel, com o prumo, com a enxada, e com a serra e os outros instrumentos – que também nós lhes damos – na mão, eles servem a Deus e a si, nós servimos a Deus e a eles, mas não eles a nós. Se nos vem buscar em uma canoa, como têm por ordem, nos lugares onde não residimos, sendo isso, como é, para os ir doutrinar por seu turno, ou para ir sacramentar os enfermos, a qualquer hora do dia ou da noite,

em distância de trinta, de quarenta e de sessenta léguas, não nos vêm eles servir a nós; nós somos os que os imos servir a eles. Se imos em missões mais largas a reduzir e descer os gentios, ou a pé, e muitas vezes descalços, ou embarcados em grandes tropas à ida, e muito maiores à vinda, eles e nós imos em serviço da Fé e da República, para que tenha mais súditos a Igreja e mais vassalos a Coroa; e nem os que levamos, nem os que trazemos, nos servem a nós, senão nós a uns e a outros, e ao rei e a Cristo. E porque deste modo, ou nas aldeias, ou fora delas, nos vêem sempre com os índios, e os índios conosco, interpretam esta mesma assistência tanto às avessas que, em vez de dizerem que nós os servimos, dizem que eles nos servem. [...]

Resta a segunda parte da queixa, em que dizem que defendemos os índios, porque não queremos que sirvam ao povo. A tanto se atreve a calúnia, e tanto cuida que pode desmentir a verdade! Consta autenticamente nesta mesma corte, que no ano de 1655 vim eu a ela só, a buscar o remédio desta queixa, e a estabelecer – como levei estabelecido por provisões reais – que todos os índios, sem exceção, servissem ao mesmo povo, e o servissem, e o modo, a repartição e a igualdade com que o haviam de servir para que fosse bem servido. Vede se podia desejar mais a cobiça, se com ela pudesse andar junta a consciência. Não posso, porém, negar que todos nesta parte, e eu em primeiro lugar, somos muito culpados. E por quê? Porque, devendo defender os gentios que trazemos a Cristo, como Cristo defendeu os magos, nós, acomodando-nos à fraqueza do nosso poder, e à força do alheio, cedemos da sua justiça, e faltamos à sua defensa. Como defendeu Cristo os Magos? Defendeu-os de tal maneira que não consentiu que perdessem a pátria, nem a soberania, nem a liberdade; e nós não só consentimos que os pobres gentios que convertemos percam tudo isso, senão que os persuadimos a que o percam, e o capitulamos com eles, só para ver se se pode contentar a tirania dos cristãos: mas nada basta. Cristo não consentiu que os magos perdessem a pátria, porque *reversi sunt in regionem suam*; e nós, não só consentimos que percam a sua pátria aqueles gentios, mas somos os que, à força de persuasões e promessas que se lhes não guardam os arrancamos das suas terras, trazendo as povoações inteiras a viver ou a morrer junto das nossas. Cristo não consentiu que os magos perdessem a soberania, porque reis vieram e reis tornaram, e nós não só consentimos que aqueles gentios percam a soberania natural, com que nasceram e vivem isentos de toda a sujeição, mas somos os que, sujeitando-os ao jugo espiritual da Igreja, os obrigamos tam-

bém ao temporal da coroa, fazendo-os jurar vassalagem. Finalmente, Cristo não consentiu que os Magos perdessem a liberdade, porque os livrou do poder e tirania de Herodes, e nós não só não lhes defendemos a liberdade, mas pacteamos com eles, e por eles, como seus curadores, que sejam meios cativos, obrigando-se a servir alternadamente a metade do ano. Mas nada disto basta para moderar a cobiça e tirania dos nossos caluniadores, porque dizem que são negros, e hão de ser escravos.

Já considerei algumas vezes por que permitiu a divina Providência, ou ordenou a divina Justiça, que aquelas terras e outras vizinhas fossem dominadas dos hereges do Norte. E a razão me parece que é porque nós somos tão pretos em respeito deles, como os índios em respeito de nós e era justo que, pois fizemos tais leis, por ela se executasse em nós o castigo. Como se dissera Deus: já que vós fazeis cativos a estes, porque sois mais brancos que eles, eu vos farei cativos de outros, que sejam também mais brancos que vós. A grande sem-razão desta injustiça declarou Salomão em nome alheio com uma demonstração muito natural. Introduz a etiopisa, mulher de Moisés, que era preta, falando com as senhoras de Jerusalém, que eram brancas, e por isso a desprezavam, e diz assim: *Filiae Jerusalém, nolite considerare quod fusca sim, quia decoloravit me sol*: Se me desestimais porque sois brancas, e eu preta, não considereis a cor, considerai a causa: considerai que a causa desta cor é o sol, e logo vereis quão inconsideradamente julgais. – As nações, umas são mais brancas, outras mais pretas, porque umas estão mais vizinhas, outras mais remotas do sol. E pode haver a maior inconsideração do entendimento, nem maior erro do juízo entre homens, que cuidar eu que hei de ser vosso senhor, porque nasci mais longe do sol, e que vós haveis de ser meu escravo, porque nascestes mais perto?

Dos Magos que hoje vieram ao presépio, dois eram brancos e um preto, como diz a tradição; e seria justo que mandasse Cristo que Gaspar e Baltasar, porque eram brancos, tornassem livres para o Oriente, e Belchior, porque era pretinho, ficasse em Belém por escravo, ainda que fosse de S. José? Bem o pudera fazer Cristo, que é Senhor dos senhores; mas quis-nos ensinar que os homens de qualquer cor todos são iguais por natureza, e mais iguais ainda por fé, se creem e adoram a Cristo, como os Magos. Notável coisa é que, sendo os Magos reis, e de diferentes cores, nem uma nem outra coisa dissesse o Evangelista. Se todos eram reis, por que não diz que o terceiro era preto? Porque todos vieram adorar a Cristo, e todos se fizeram

cristãos, e entre cristão e cristão não há diferença de nobreza, nem diferença de cor. Não há diferença de nobreza, porque todos são filhos de Deus; nem há diferença de cor, porque todos são brancos. Essa é a virtude da água do batismo. Um etíope, se se lava nas águas do Zaire, fica limpo, mas não fica branco, porém na água do Batismo sim, uma coisa e outra: *Asperges me hyssopo, et mundabor:* ei-lo aí limpo. – *Lavabis me, et super nivem dealbabor:* ei-lo aí branco. Mas é tão pouca a razão e tão pouca a fé daqueles inimigos dos índios, que, depois de nós os fazermos brancos pelo batismo, eles os querem fazer escravos por negros. (p.44-7)

4
O universo híbrido de *O Uraguai*: ruptura e fundação (Basílio da Gama)

Oh! Quem foi das entranhas das
[águas,
O marinho arcabouço arrancar?
Nossas terras demanda, fareja...
Esse monstro...– o que vem cá buscar?

Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem, o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha, a mulher!

Vem trazer-vos crueza, impiedade –
Dons cruéis do cruel Anhangá;
Vem quebrar-vos a maça valente,
Profanar manitôs, maracá.

Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribo Tupi vai gemer;
Hão-se os velhos servirem de escravos
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!

Gonçalves Dias, *O canto do Piaga*

O Uraguai (1769), de Basílio da Gama, emerge no contexto literário brasileiro como um poema narrativo, em que tece o caráter épico, voltado ao massacre dos indígenas nas missões jesuítas dos Sete Povos das Missões. Sua presença nesta parte inaugural das imagens do nativo justifica-se pela

tessitura de vários elementos que o inscrevem no rol dos matizes fundadores das letras representativas do desenho da cultura brasileira. Decorrem de seu conteúdo, em princípio, diversos enfoques apontados pelos argumentos da crítica, que focalizam, entre eles, a agressão de Basílio aos jesuítas, como também o encantamento pelas cores e formas da terra e pela cultura indígena, que o faz merecedor do posto de célula participativa da chamada "poesia americana". Ante o distanciamento em relação ao centro intelectual do Reino, que mantinha relegados os poetas da Colônia, o poema engendra os ecos da poesia heroica, transmutando o mundo indígena, cheio de riquezas de formas, "numa espécie de mitologia nacional", afirma Holanda (1991, p.81).

É preciso estabelecer alguns parâmetros condutores das vias flutuantes do cenário traduzido poeticamente, pelos quais as imagens se abrem em diversas vertentes, dando ao poema a oportunidade de romper com alguns elementos clássicos da epopeia. Dentro dessa manifestação de polivalência do poema, Candido (1970, p.172) o considera "um poema narrativo de assunto épico e político, banhado por um lirismo terno ou heroico que permite ver com simpatia a vida do índio brasileiro". Por esse viés, uma das maneiras de ler o poema, segundo Teixeira (1996, p.19), "é tomá-lo como um romance colonial, pois sua intriga envolve igualmente lances históricos e líricos", tal qual o denominou seu tradutor inglês, Sir Richard Burton: *A Historical Romance of South America*. Com o acréscimo do adjetivo "sul-americano", a vertente temática é alargada pelo fato de romper os limites brasileiros, permitindo entrever na narrativa o poder corrosivo da Europa sobre a América no ataque de portugueses e espanhóis, sobre os índios dos Sete Povos das Missões. Delineia-se, dessa maneira, a ideia de que o "poema-romance" abriga em seus cinco cantos "o choque entre o Velho e o Novo Mundo", de acordo com Teixeira (1996, p.20). Antonio Candido (1970) tem uma interpretação similar, ao conceber que a polêmica do antijesuitismo fica em plano secundário, para emergir o choque entre as culturas, exposto, de forma contundente, no Canto II, em que Gomes Freire e os dois caciques, Sepé e Cacambo, debatem.

O resultado desse confronto cultural é explicado por Candido (1970, p.175) como o mais forte, em virtude de que "estes falam com a razão natural e mesmo a razão pura e simples, enquanto aquele (apesar da dignidade compassiva de que é revestido pelo poeta) argumenta com as conveniências de Estado". O encontro das culturas é visto, também, no Caramuru como

eixo constitutivo da civilização brasileira, no entanto, põe-se na qualidade de "acomodação das raças e dos costumes", segundo Candido (1970), enquanto Basílio torna-o "mais dramático e menos convencional".

O evento histórico, que daria o tom épico ao poema, não alcança, no entanto, a mesma dimensão presente em obras que marcaram a história literária, como *Os lusíadas*, de Camões, ou *Caramuru*, de Durão. O que faz *O Uraguai* dissolver alguns requisitos são, justamente, a redução e a atualidade do assunto que, somadas, destituem as regras compatíveis com o gênero, consolidado no recuo temporal-histórico e na dilatação das imagens poéticas em longos cantos.

A negação de alguns desses traços básicos da epopeia, segundo Candido (1970, p.172), elege "a presença da sátira e do burlesco" como instrumentos de aproximação "do poema herói-cômico", ou seja, "antiepopeia deliberada". O que ecoa como um ato de inovação, na concepção de Candido, permanece no campo da limitação, segundo Veríssimo (1996, p.421), visto que "faltava ao poeta o recuo necessário no tempo para uma idealização verdadeiramente poética do acontecimento". Por esse motivo, acrescenta o crítico, o poema é "limitado no tempo e no espaço, e, sobretudo, despido das roupagens e feições propriamente épicas". De qualquer forma, o obscuro acontecimento histórico colonial da América do Sul põe-se como paradigma de ação épica, valioso na condição simbólica que marca a supremacia da Era das Luzes sobre a ignorância dos povos invadidos pela perfídia dos invasores.

Como o papel da crítica é alavancar todas as possibilidades de interpretação, os apontamentos de Chaves (2000, p.49) direcionam-se a *O Uraguai* como "epopeia brasílica". Isso significa que a estudiosa de Basílio assume "posição contrária à de uma parcela significativa de seus receptores, que, com diversos argumentos, lhe têm recusado quer o caráter brasileiro, quer a qualificação de epopeia ou a própria natureza de poesia épica". Respeitadas as variações, entende-se que o poema sedimenta-se num assunto de projeção da história nacional, ligado intrinsecamente ao tratado de 1750, ou Tratado de Madri, e, por extensão, expõe o conflito da ocupação das terras missioneiras, nas quais o índio figura como apologia integrada, para configurar a valorização da terra, expressa no título, e não no herói.

Para fins de entendimento, é necessário situar o acontecimento histórico que envolveu os Sete Povos das Missões. Antes de tudo, a geografia a que remete o evento não é a mesma que se tem, hoje, delimitada pelas frontei-

ras na região Sul e Centro-Oeste do Brasil. A Guerra Guaranítica, como foi denominada, está inserida num espaço decorrente da reorganização das posses de Portugal e Espanha no continente sul-americano, delineado pelo Tratado de Madri, de 1750, que anulava as fronteiras do Tratado de Tordesilhas. Constituiu-se pelos ataques constantes aos índios guaranis aldeados pelos jesuítas espanhóis aos Sete Povos das Missões, assim chamados, em virtude de serem sete aldeias paraguaias, sujeitas à Espanha. Segundo o estudo de Teixeira (1996, p.86), que serviu a este trabalho como roteiro de leitura, "a região chamada Uruguai, nos séculos da colonização, era um trecho da margem esquerda daquele rio, no ponto em que mais se aproxima do Rio Paraná, no noroeste do atual Rio Grande Sul".

As chamadas "reduções" migravam cada vez que um tratado estabelecia os limites das fronteiras ou eram atacadas por preadores de índios em busca de escravos; eram constituídas pelo regime cristão, imposto pelos padres; não possuíam leis civis, nem noção de propriedade privada, o que lhe rendeu o epíteto de "sociedade comunista" pelos apologistas da ação missionária. Os índios podiam apenas falar a língua guarani; não tinham liberdade de culto, sendo punidos, caso manifestassem sua crença remanescente, com a expulsão para fora das "reduções", além dos castigos corporais, prisões e jejuns. Além disso, eram proibidos de ter contato com leigos espanhóis ou portugueses, uma "obediência cega", tida pelos missionários como "princípio fundamental para a manutenção da ordem nas reduções", entende Teixeira (1996, p.88), que vê na organização social a convergência para "o conceito católico de felicidade, própria dos padres dirigentes". A cultura do mate era a atividade primordial, acompanhada do algodão, cana-de-açúcar, tabaco e grãos; uma intensa produção, que se associava aos rituais religiosos, e destinava seus dividendos à construção de templos ou à Companhia, em Roma.

A origem dos Sete Povos das Missões deu-se a partir das reduções de Guairá, fundadas em torno de povoações espanholas de Ciudad Real e Villa Rica Del Espírito Santo, sob vigilância dos padres vindos de Assunção, em 1588. Após 1610, contavam-se cerca de 13 reduções bem organizadas, com número superior a sete mil índios, todos convertidos e destinados ao trabalho. Com as características de expansão visíveis, foram objeto de ataques constantes e violentos pelos bandeirantes paulistas, os "preadores" de índios, que os aprisionavam para o trabalho escravo em suas fazendas, sob total consentimento do Estado português. Diante do acirramento dos ata-

ques e da posse do território pelos paulistas, as reduções do Guairá foram transferidas para "dois pontos: na zona do rio Uruguai (noroeste do atual Rio Grande do Sul) e na zona do Tape (centro do mesmo Estado). As que foram para o oeste localizaram-se na zona do Itatim (parte meridional do atual Mato Grosso do Sul)" (ibidem, p.85).

Ainda perseguidos pelos bandeirantes, os jesuítas concentraram-se nas imediações do Rio Uruguai, onde se consolidou, então, a "República Cristã dos Guaranis", dentro da qual se encontra a unidade dos Sete Povos das Missões. Assim instalados, o rei Felipe IV autorizou a organização militar dos índios em 1640, para que pudessem se defender dos ataques. Na interpretação de Teixeira (1996, p.85), o fato de militarizarem os índios deixa evidente que bandeirantes e jesuítas estavam nivelados pelo interesse da Península sobre a América, uma vez que, mesmo considerada

> uma enorme diferença na maneira com que ambos destruíram a cultura indígena, [...] a destruição é total e bem caracterizada. São duas faces de um mesmo processo. Os colonos escravizavam e matavam os índios. Os padres protegiam-nos do extermínio imediato e físico para, depois, lhes promover uma guerra ideológica, opressiva e desigual.

Os ataques cessaram em torno de 1651, quando surgiram focos de mineração em regiões mais afastadas, levando os bandeirantes a destruírem outras nações indígenas. Até 1756, viveram sem a incômoda presença dos bandeirantes, mas não isentos da escravidão imposta pelos inacianos, embora a crítica insista em apontar para um período "pacífico", até que o exército luso-espanhol provocasse a ruína de sete de suas unidades, na tentativa de expatriar os aldeados do domínio espanhol ao português.

Desse complexo histórico resulta *O Uraguai*, publicado em 1769, com sua fábula dividida em cinco pequenos cantos, que reúnem a versão estética da agressão europeia sobre a América "inculta", e decantam o fato para dar entrada ao índio na poesia nacional como embrião do que viria a ser no século seguinte o indianismo literário propriamente. A manifestação em Basílio e em Durão, segundo Veríssimo (1996, p.424), é compreendida apenas como "um artifício poético; o índio entra como uma necessidade de assunto, um simples recurso estético ou retórico", enquanto que nos românticos "o índio passa de acessório a essencial, é ele o assunto e o objeto do canto".

O que os põem em diferença de pontos de vista é que nos árcades o índio mantém-se na esfera do selvagem, apresentado pelos cronistas e viajantes como o elemento perturbador da expansão mercantilista a ser dominado, impresso na poesia pela determinação do tema, que o exigia de forma incidental, enquanto no romantismo da primeira fase, o indianismo situa o nativo na esfera de antepassado do poeta, como aquele que detém a terra e foi violentado pela opressão do invasor, cabendo-lhe a posição mais alta no heroísmo nacional. Para Chaves (1996, p.466), "*O Uraguai* realiza a passagem do nativismo que cultuava a natureza bruta, características das obras de seus antecessores, para um 'nacionalismo' que celebra a conquista da terra, entendida como espaço de desenvolvimento da 'Nação'". Tal celebração será abandonada pelos românticos, ao optarem pela legitimidade do índio como seu ascendente, mesmo que continuem a sujeitá-lo e a destruí-lo.

O que foi necessidade de assunto, no entanto, antecipa a vitalidade que se impôs em José de Alencar, com sua trilogia indianista, revelada no maior expoente, *O Guarani*, como também em Gonçalves Dias, em *Os Timbiras* e *I-Juca Pirama,* em que o nacionalismo romântico se pôs a serviço da pesquisa local, para influir no perfil da cultura brasileira, contemplando o nativo como personagem de um passado glorioso que se alia ao significado de nação. Assim, *O Uraguai* "pode ser lido como uma epopeia do colono brasileiro para conquistar o território pátrio e nele inserir as populações autóctones" (Chaves, 1996, p.465).

O poema apresenta os componentes típicos da epopeia clássica: proposição, invocação, dedicatória, início da narração, retrospecção, prospecção e epílogo. A fábula se mostra clara e tem, em seu Canto I, a introdução, comum às epopeias, dividida em partes, nas quais se visualizam a caracterização, as razões e as causas do herói. A abertura chama a atenção para um detalhe inovador de Basílio, posto antes da proposição, *ex abrupto*, no qual estampa a matéria essencial, ou seja, inicia *in media res*, com a imagem da destruição dos índios americanos:

> Fumam ainda nas desertas praias
> Lagos de sangue tépidos, e impuros,
> Em que ondeiam cadáveres despidos,
> Pasto de corvos. Dura inda nos vales
> O rouco som da irada artilheria. (Canto I, p.21)

As imagens iniciais são captadas pela visão, como a fumaça que se eleva do sangue dos corpos espalhados, e pelo ruído das armas. Pela memória, o eu poético vivifica o quadro, tornando os versos o anúncio do que será narrado posteriormente, como se houvesse presenciado o fato. Segundo a leitura de Teixeira (1996, p.105), o bloco unitário dos cinco primeiros versos "funciona como um poderoso agenciador de significados para todo o poema", e constitui-se independente em relação à introdução. Essa característica o inscreve no diálogo com Virgílio, em sua *Eneida*, o primeiro a utilizar o recurso da antecipação de uma sequência autônoma à proposição, como também, com Camões, em *Os lusíadas*, em que as duas primeiras estrofes têm a mesma função configurada em Basílio.

Em sua invocação, Basílio segue a forma clássica de Homero, na qual grafa a palavra em maiúsculas:

> MUSA, honremos o Herói que o povo rude
> Subjugou do Uraguai, e no seu sangue
> Dos decretos reais lavou a afronta.
> Ai tanto custas, ambição do Império! (Canto I, p. 21)

Nota-se, seguida à palavra laudatória, a substituição do termo *cantar*, reiterante nos poemas épicos, com o sentido de louvar o feito pela poesia, pelo termo *honrar*. No caso de Basílio, aponta seu exegeta, que o termo honrar cumpre o papel "mais próprio da poesia encomiástica e dotado de certa insinuação burocrática" (Teixeira, 1996, p. 110), enfatizando o aspecto híbrido de *O Uraguai* no que lhe compete ao estilo de composição. Com brevidade e precisão, o verso invoca a "musa" e anuncia a ação realizada pelas mãos do herói, Gomes Freire de Andrade, no conflito de sujeição aos índios do Uruguai. Ao referir-se ao "povo rude", instala, primeiramente, a noção de obstáculo ao qual o herói será submetido, ou seja, o índio como objeto da ação a ser vencido. Tal expectativa de abertura não se consolida, no entanto, no decorrer do poema, uma vez que os índios passam dessa condição à luta e resistência, sujeitos da ação, portanto, e postos em igualdade épica ao herói, com saberes equivalentes. Além disso, a qualificação "rude" determina a oposição a civilizado, tendo em vista que o poema destinava-se a uma parcela da burguesia portuguesa setecentista, o que o faz abrigar, também, em seu significado, dois polos constantes: Europa/América.

A dualidade, que decorre da proposição, suscita de forma explícita que a voz presente não representa, ao longo do texto, as convicções acerca do herói. Gomes Freire não preenche as convicções iniciais, pois as ações insinuam que o verdadeiro herói é o indígena, que combate com a vida em favor das terras em vez de armas a serviço dos militares. A abertura do poema aponta para o desenvolvimento de ações sangrentas, impressa na expressão "lagos de sangue", que irá se confirmar no Canto II, de maneira acentuada.

Ainda na abertura do poema encontra-se a dedicatória, parte mais longa, que se dirige à proteção solicitada aos versos a outro poeta, bem como a indicação do homenageado:

> E Vós, por quem o Maranhão pendura
> Rotas cadeias, e grilhões pesados,
> Herói, e Irmão de heróis, saudosa, e triste,
> Se ao longe a vossa América vos lembra,
> Protegei os meus versos. Possa entanto
> Acostumar ao voo as novas asas,
> Em que um dia vos leve. Desta sorte
> Medrosa deixa o ninho a vez primeira
> Águia, que depois foge à humilde terra,
> E vai ver de mais perto no ar vazio
> O espaço azul, onde não chega o raio. (Canto I, p.21-2)

Resumem-se no excerto o pedido e a promessa. Em nota, o poeta explica o "Vós" a que se dirige o poema; trata-se de Francisco Xavier de Mendonça Furtado, governador e capitão-general das capitanias do Pará e Maranhão. A alusão ao homem histórico ligado ao Norte do país duplica a imagem de Gomes Freire de Andrade, o conde de Bobadela, acerca dos feitos realizados no Sul, em que o jesuíta é o empecilho a ser vencido pelos mesmos motivos. A dedicatória, no entanto, estende-se, também, aos irmãos do governador, conferindo-lhes heroísmo, o que põe em dúvida o nome que o poema exalta a princípio, o comandante Gomes Freire, representante da administração pombalina, a quem Basílio enaltece pela dedicação total aos interesses do Estado. O *Vós*, segundo Chaves (1997, p.30), dirigido a Mendonça Furtado, "possibilita o oferecimento do livro a outros destinatários, não referidos no lugar convencional", como notado no epílogo, em que se constitui coletivo e histórico, com projeção ao futuro:

Serás lido Uraguay. Cubra meus olhos
Embora um dia a escura noite eterna.
Tu vive, e goza a luz serena, e pura.
Vai aos bosques de Arcádia: e não receies
[...]
E busca o sucessor, que te encaminhe
Ao teu lugar, que há muito que te espera. (Canto V, p.99)

Uma das formas de ler *O Uraguai* é perceber-lhe a forma metonímica, que incide na economia dos meios. No fragmento: "o Maranhão pendura/ Rotas cadeias, e grilhões pesados", podem ser entendidas as leis maranhenses que suspenderam a escravidão dos índios. Assim, a figura de Mendonça Furtado ocupa o lugar de herói que libertou os nativos do domínio dos jesuítas, conflito já comentado no texto de análise dos *Sermões* de Vieira. O termo *América* também possui o caráter metonímico, uma vez que se refere à política destinada aos povos do continente, reiterado em outros momentos do poema, sob as imagens de "estranho céu" e "bárbaras flores", com as quais imprime o sentido de terra natal do autor.

No decorrer do Canto I apresentam-se, ainda, as tropas portuguesas e espanholas sob o comando de Andrade (Gomes Freire de Andrade). Em longo discurso, descreve a batalha e informa os motivos históricos ao coronel Almeida. As imagens matizadas pelo herói português dão a conhecer os resultados das batalhas anteriores e enaltecem nomes da história, que vão sendo tecidos no corpo do poema, como coronel Meneses, governador da Colônia; Alpoim e seu filho, Vasco, amigo do autor, conforme explicado em nota. Além desses, figuram Mascarenhas, capitão dos granadeiros, e Castro Morais, de ilustre família do Rio de Janeiro, com o qual o autor tinha estreitos laços, o que lhe favoreceu nas notícias do evento histórico do Sul do país.

No Canto I, o índio é marcado pela rebeldia não autônoma, por ser manipulado pelos jesuítas no confronto com o arsenal luso-espanhol:

Quem poderia esperar que uns índios rudes,
Sem disciplina, sem valor, sem armas,
Se atravessassem no caminho aos nossos,
E que lhes disputassem o terreno!
[...]

Não sofrem tanto os índios atrevidos:
Juntos um nosso forte entanto assaltam.
E os padres os incitam e acompanham.
Que, à sua discrição, só eles podem
Aqui mover ou sossegar a guerra. (Canto I, p.30)

O fragmento do relato ainda aponta para a rudeza do nativo, desprovido de armas, entendidas as bélicas, usadas pelos europeus, mas dotado de armas não perceptíveis aos olhos do invasor, que se surpreende com o resultado das ações de esterilidade dos campos, com as quais impede o avanço das tropas espanholas, comandadas pelo marquês de Valdelírios, que aconselha Andrade a se retirar:

A disciplina militar dos índios
Tinha esterilizado aqueles campos.
Que eu também me retire, me aconselha,
Até que o tempo mostre outro caminho. (Canto I, p.32)

Um dos episódios do Canto I chama a atenção pelo colorido das imagens decorrentes do desfile das tropas portuguesas, apresentadas ao espanhol:

Quem é este, Catâneo perguntava,
Das brancas plumas e de azul e branco
Vestido, e de galões coberto e cheio,
Que traz a rica cruz no largo peito?
[...]
Toda essa guerreira infanteria,
A flor da mocidade e da nobreza
Como ele azul e branco e ouro vestem. (Canto I, p.26)

Justaposto ao elevado cunho bélico dos portugueses, destaca-se a incapacidade das tropas, diante dos obstáculos da natureza, que nesta primeira tomada, opõe-se à presença do invasor. O episódio da enchente do rio Jacuí (Uruguai) ilustra a presença do rio como um inimigo, cujo indício não tinha sido previsto, e se transforma, naturalmente, numa arma de guerra, expondo ao ridículo o exército a que Andrade comandava:

> Porém o rio e a forma do terreno
> Nos faz não vista e nunca usada guerra.
> Sai furioso do seu seio, e toda
> Vai alagando com o desmedido
> Peso das águas a planície imensa.
> As tendas levantei, primeiro aos troncos,
> Depois aos altos ramos: pouco a pouco
> Fomos tomar na região do vento
> A habitação aos leves passarinhos.
> [...]
> Cedi, e retirei-me às nossas terras. (Canto I, p.32-3)

Encerrado o Canto I com o batismo do local como Campo das Mercês, o poema expõe, no Canto II, a batalha entre os dois exércitos e os índios dos Sete Povos. A escolha do Canto II, como referência dessa leitura, é justificada pelo aspecto primordial que encerra, ao colocar os dois polos contrapostos em evidência. É o primeiro embate entre as culturas, assinalado no início deste percurso, como o traço mais forte no poema, ultrapassando os limites do teor antijesuítico, compreendido à primeira vista. Tem-se, neste canto, a oportunidade, mesmo que limitada, de ouvir a voz do nativo, nos discursos de Sepé e Cacambo, perante o invasor.

Ainda que atue como ponto central na fundação da imagem do índio guerreiro, a abertura do Canto II reserva ao leitor as imagens vistas pelo colonizador, que o apresentam como "inimigo":

> Temos por perto o inimigo: aos seus dizia
> O esperto general: Sei que costumam
> Trazer os índios um volúvel laço,
> Com o qual tomam no espaçoso campo
> Os cavalos que encontram; e rendidos
> Aqui e ali com o continuado
> Galopear, a quem primeiro os segue
> Deixam os seus, que entanto se restauram. (Canto II, p.37)

É possível verificar no fragmento que o saber acerca dos costumes locais dá ao general a certeza de que poderá vencê-los pela estratégia de guerra,

com a qual anularia a ação dos nativos. A primeira imagem do grupo indígena, no entanto, é posta "sobre uma larga/Ventajosa colina" (ibidem), dando início à constituição do heroísmo desses em oposição ao herói português, a quem se devotou, no início, o poeta. A cena do encontro força a ação a direcionar o olhar para o batalhão de índios dispostos a defender seu território:

> [...]: Nestes desertos encontramos
> Mais do que se esperava, e me parece
> Que só por força de armas poderemos
> Inteiramente sujeitar os povos.
> Torna-lhe o General: tentem-se os meios
> De brandura e de amor; se isto não basta,
> Farei a meu pesar o último esforço. (Canto II, p.38)

O saber anterior não é suficiente para desarticular o poder do rebelado, instalando-se a necessidade da "brandura e de amor", vista como artifício de convencimento, sem descartar, claramente, o uso bélico, para sujeitar o grupo. A cada suposta ação arquitetada pelo invasor, outra lhe é direcionada em movimento contrário. O que era para convencer, torna ao invasor como argumento convincente, como se nota, na aproximação dos dois índios, que, desarmados, deixam visível a possibilidade de diálogo em lugar das armas:

> Já para o nosso campo vêm descendo,
> Por mandado dos seus, dous dos mais nobres.
> Sem arcos, sem aljavas; mas as testas
> De várias e altas penas coroadas,
> E cercadas de penas as cinturas,
> E os pés, e os braços e o pescoço. Entrara
> Sem mostras nem sinal de cortesia
> Sepé no pavilhão. Porém Cacambo
> Fez, ao seu modo, cortesia estranha
> [...]. (Canto II, p.38-9)

A palavra "cortesia", no final do fragmento, chama especial atenção por suscitar o elemento estranho, ou não compatível entre as duas culturas que se chocam. Que esperava o invasor que o índio fizesse? Um gesto de lou-

vação, beijando-lhe a mão, tal qual se faz usualmente desde a antiguidade? Sepé torna-se emblemático, no verso, no que diz respeito à originalidade de sua cultura, que não prevê honrarias e menções a quem é considerado inimigo, a não ser em ocasiões dos rituais antropofágicos. Cacambo também desempenha esse papel, contudo, seu gesto é destacado como "cortesia estranha". Nota-se, então, que ainda persistem traços de interpretação do que se verificou nos textos anteriores. São fatos isolados e que não têm a força do conjunto de *O Uraguai*, em que se elevam a coragem e bravura como caracteres naturais do homem americano.

O Canto II reserva espaço para três discursos importantes, antes da batalha entre os exércitos e os índios. O primeiro, de Cacambo, faz menção à crueldade à qual os nativos foram submetidos:

> E começou: Ó General famoso,
> Tu tens à vista quanta gente bebe
> Do soberbo Uraguai a esquerda margem.
> Bem que os avôs fossem despojo
> Da perfídia de Europa, e daqui mesmo
> Co's não vingados ossos dos parentes
> Se vejam branquear ao longe os vales,
> Eu, desarmado e só, buscar-te venho. (Canto II, p.39-40)

Em seguida à denúncia, segue a proposta de paz:

> Tanto espero de ti. E enquanto as armas
> Dão lugar à razão, senhor, vejamos
> Se se pode salvar a vida e o sangue
> De tantos desgraçados. [...]. (Canto II, p.40)

A condição do estabelecimento de paz viria, segundo o representante indígena, pela aceitação da permanência dos povos em suas terras, sobre as quais tinham direito:

> [...]. Se o rei da Espanha
> Ao teu rei quer dar terras com mão larga
> Que lhes dê Buenos Aires, e Correntes

E outras, que tem por estes vastos climas;
Porém não pode dar-lhes os nossos povos. (Canto II, p.40)

Os argumentos que se seguem ao pedido enumeram a falta de ouro presente nas terras, uma vez que os padres disseminaram entre os indígenas a premissa de que o português visava ao ouro somente, o que leva o chefe nativo à justificativa de que sobrevivem do trabalho com a terra:

As campinas que vês e a nossa terra
Sem o nosso suor e os nossos braços,
De que serve ao teu rei? Aqui não temos
Nem altas minas, nem caudalosos
Rios de areias de ouro.
[...] A nós somente
Nos toca arar e cultivar a terra,
Sem outra paga mais que o repartido
Por mãos escassas mísero sustento. (Canto II, p. 41-2; 43)

Ante o iminente perigo da guerra, o discurso fecha-se com a tentativa de evitar o derramamento de sangue, advertido por Cacambo, e com a proposição dos nativos em não reconhecerem os reis da Europa, reservando esse espaço aos padres com quem tinham contato:

Que mais queres de nós? Não nos obrigues
A resistir-te em campo aberto. Pode
Custar-te muito sangue o dar um passo.
Não queiras ver se cortam nossas frechas.
Vê que o nome dos reis não nos assusta.
O teu está muito longe; e nós os índios
Não temos outro rei mais do que os padres. (Canto II, p. 43)

O segundo discurso pertence a Andrade e, como resposta ao chefe guerreiro, também se volta para a paz, com argumentos que incidem nas imagens formadas pelos padres a respeito dos portugueses: "Vê que te enganam: risca da memória/ Vãs, funestas imagens, que alimentam/ Envelhecidos mal fundados ódios" (Canto II, p.44). Além disso, sustenta os

argumentos com a ideia de liberdade: "fez-vos livres o céu" (ibidem) e a contrapõe com a imagem da escravidão posta pelos padres: "Esse absoluto/ Império ilimitado, que exerciam/ Em vós os padres, como vós, vassalos,/ É império tirânico, que usurpam" (ibidem). Ante a acusação feita aos jesuítas, o general coloca-se como meio de libertação e representante do rei:

> O rei é vosso pai: quer-vos felices.
> Sois livres, como eu sou; e sereis livres,
> Não sendo aqui, em outra qualquer parte.
> Mas deveis entregar-nos estas terras.
> Ao bem público cede o bem privado.
> O sossego da Europa assim o pede.
> Assim o manda o rei. Vós sois rebeldes,
> Se não obedeceis; mas os rebeldes,
> Eu sei que não sois vós, são os bons padres,
> Que vos dizem a todos que sois livres,
> E servem de vos como de escravos. (Canto II, p.44-5)

O excerto evidencia com maior exatidão um dos vincos do poema, ao caracterizar a ação missionária em meio aos povos indígenas. Não há, entretanto, como disfarçar a força do discurso na defesa do rei, que o liga ao segundo fio condutor da leitura. No mesmo espaço figurativo coadunam as esferas do ataque aos jesuítas e a defesa ao rei, na solicitação de entrega das terras. Os versos finais do discurso do general pontuam o gesto que se pode considerar o marco divisório entre a tentativa de diálogo e início da revolta propriamente, em que os nativos rejeitam a proposta. Como se viu desde Caminha, existe um obstáculo na comunicação entre invasor e nativo, por isso o gesto é reiterante na maioria dos textos. No poema, é decisivo pela mudança abrupta de conduta: "pensa e resolve, e, pela mão tomando/ Ao nobre embaixador, o ilustre Andrade/ Intenta reduzi-lo por brandura" (ibidem, p.45).

Visto pelo olhar do colonizador, tomar o inimigo pela mão reduziria certa distância entre o conflito e a paz, mas, do ponto de vista do invadido, o gesto passa a significar mais uma das ações coercitivas, como se nota na reação de Cacambo: "E o índio, um pouco pensativo, o braço/ E a mão retira" (ibidem, p.46).

Marca-se no episódio, além da negação do gesto, a concepção de distanciamento, tanto geográfico quanto cultural, realçado pelas forças naturais, capazes de impedir a presença do invasor em terras às quais o invasor não deveria ter tido acesso:

> Gentes da Europa, nunca vos trouxera
> O mar e o vento a nós. Ah! Não debalde
> Estendeu entre nós a natureza
> Todo este plano espaço imenso de águas. (Canto II, p.46)

Não por acaso, a natureza se põe como resistência, representada pela força insólita do mar, meio pelo qual o invasor tomou posse da terra, induzindo o índio a exclamar, perante o general, sua revolta. Na concepção do homem natural, "o mar transgrediu uma lei natural de separação da terra moça de outros povos, que a ela não deviam ter acesso jamais. A seu ver, o mar e o vento tinham assim conspirado contra a selva, onde só devia dominar a sua raça" (Gomes, 1996, p.436).

A exclamação comovida do guerreiro indígena, no fragmento anterior, é interrompida pelo discurso breve e agressivo de Sepé, no qual se evidencia, primeiramente, a liberdade dos nativos: "Que estas terras, que pisas, o céu livres/ Deu aos nossos avôs; nós também livres/ As recebemos dos antepassados" (Canto II, p.46); e, em seguida, a crítica contumaz ao colonizador, consolidada na defesa dos povos invadidos:

> As frechas partirão nossas contendas
> Dentro de pouco tempo: e o vosso Mundo,
> Se nele um resto houver de humanidade,
> Julgará entre nós; se defendemos
> Tu a injustiça, e nós o Deus e a Pátria.
> Enfim quereis a guerra, e tereis a guerra. (Canto II, p.46-7)

O desafio proposto é aceito pelo general que os presenteia com espadas, arcos e vestes, repetindo o gesto dos "presentes", desde o primeiro contato. O auge do embate entre os discursos instaura-se, no entanto, na resposta de Sepé, aqui considerada como a que distingue, com maior veemência, o sentimento de vingança frente ao poder invasor:

> Ó general, eu te agradeço
> As setas que me dás e te prometo
> Mandar-tas bem depressa uma por uma
> Entre nuvens de pó no ardor da guerra.
> Tu as conhecerás pelas feridas,
> Ou porque rompem com mais força os ares. (Canto II, p.47)

Decorrente do último discurso, o embate da guerra ocupa parte significativa do final do poema e revela a superioridade das armas frente aos dominados. No conjunto das ações, é narrada, dentre outras, a morte de Sepé, ao exibir todo o teor cruel que a cena épica da batalha exige:

> Era pequeno o espaço, e fez o tiro
> No corpo desarmado estrago horrendo.
> Viam-se dentro pelas rotas costas
> Palpitar as entranhas. Quis três vezes
> Levantar-se do chão: caiu três vezes,
> E os olhos já nadando em fria morte
> Lhe cobriu sombra escura e férreo sono.
> Morto o grande Sepé, já não resistem
> As tímidas esquadras. [...] (Canto II, p.53)

A morte do guerreiro é posta num painel específico, se comparada às demais ações de extermínio, pelas imagens agressivas que deságuam sobre o nativo. O movimento das entranhas a palpitar, pelas costas sangrentas, que os olhos do general visualizam e transformam em imagem, intensifica-se com a proximidade da cena dos "olhos nadando em fria morte", que cobrem o guerreiro com a "sombra escura e férreo sono". Além disso, é presente o intertexto com a passagem bíblica da queda de Jesus, a caminho do Calvário, em que cai três vezes. Se o episódio da morte de Sepé for interpretado pelo viés da destruição dos nativos, o símbolo do caminho do Calvário atualiza-se no poema ao pôr à vista o extermínio do homem natural, pelas costas, ou seja, sem direito à defesa, ou ao modo de traição, tanto pelo arsenal bélico, que o fere fisicamente, quanto pelo aspecto moral, imposto pelos jesuítas, que o devasta pelas vias mais íntimas de sua cultura.

O fechamento do Canto II, em que é narrado o final da batalha, alude ao fracasso dos índios que fogem em massa, deixando apenas os mais fortes em combate. Destacam-se, dentre eles, a figura de Baldetta, filho do padre Balda com índia; Cacambo, que lidera o grupo; Tatu Guaçu, valente guerreiro e Caitutu, um dos liderados ferido. Como se nota, os guerreiros indígenas aparecem com nomes próprios, apresentados como corajosos, destros ao manejar suas armas, o que não os intimida diante do poder bélico do inimigo. Por outro lado, apenas dois guerreiros são brancos, e apenas um tem seu nome revelado: Gerardo. Para Teixeira (1996, p.77), no episódio, Basílio "desconstrói a versão original da batalha de Caibaté, que, tanto no *Diário* de Jacinto Rodrigues quanto na *Relação abreviada*, não considera a presença humana dos índios". Para o exegeta de *O Uraguai*, a versão literária de Basílio tem dupla função: "mitificar os índios americanos, estimulando o sentimento de piedade no leitor; e caracterizar criticamente o processo civilizatório dos europeus, baseado na destruição física e cultural dos povos dominados" (ibidem).

O Canto III localiza as tropas portuguesas às margens do Rio Uruguai, rumo aos Sete Povos. Neste, podem-se visualizar não apenas os conflitos entre invasor e nativo, como também, os derivados do confronto entre a Companhia e os nativos. Segundo Chaves (1996, p.453), dentre as figuras jesuíticas,

> destaca-se o padre Balda, figura metonímica onde se reúnem todos os crimes que Basílio da Gama atribui à Ordem e que se podem distribuir por três grandes grupos: crimes contra o Estado (usurpação do poder real), crimes contra a população indígena (tirania) e crimes contra a religião (luxúria, assassinato, impiedade, vingança, etc.).

A presença do padre Balda resume a catástrofe que levou os povos à ruína, o que reitera a imagem maléfica da instituição, pontuada sob as peripécias e personagens para os quais o poema aponta. Ainda se opõem no Canto III as duas culturas: de uma lado Cacambo, visitado em sonho pelo espectro de Sepé, pedindo-lhe que se vingue do inimigo enquanto dorme, ateando fogo às cabanas das tropas; e de outro, o padre Balda, que manteve sob seu plano traiçoeiro, o afastamento de Lindóia de seu esposo, Cacambo, com a intenção de tornar cacique, seu filho Baldetta, casando-o com a nativa:

Não consente
O cauteloso Balda que Lindóia
Chegue a falar ao seu esposo; e manda
Que uma escura prisão o esconda e aparte
Da luz do sol.
[...]
Por meio de um licor desconhecido,
Que lhe deu compassivo o santo padre,
Jaz ilustre Cacambo – entre os gentios
Único que na paz e em dura guerra
De virtude e valor deu claro exemplo. (Canto III, p.63-4)

No episódio da morte de Sepé, assinalou-se que a morte "pelas costas" figura a destruição dos povos ameríndios de forma traiçoeira, impelida pelos propósitos da Companhia. A linha biográfica da personagem de Cacambo, entrelaçada à de Lindóia, faz emergir, também, o mesmo significado, considerando-se o padre Balda como mentor da ação que resulta no episódico lírico da morte da nativa. Nesse segundo confronto entre as culturas, em que as tropas são deixadas em espaço reservado por alguns versos, estampa-se, portanto, a imagem negativa da Companhia de Jesus com profundidade. A dimensão religiosa das ações dos padres transforma-se em política, econômica e social, a partir dos delitos praticados, impressos no poema a partir da adesão de Basílio da Gama à luta setecentista contra o fanatismo religioso.

Enquanto nos dois cantos anteriores a ação maléfica é insinuada no discurso de Andrade, no atual, a ação é posta à vista. A prisão e morte de Cacambo, primeiramente, e as mentiras ditas a Lindóia, em decorrência da demora do esposo, são evidências da tirania exercida sobre os ameríndios. Ainda assim, não têm a dimensão do episódio das visões, em que a índia Tanajura, caracterizada como feiticeira, faz Lindóia ver a destruição de Lisboa, em lugar do rosto do marido que procura:

E viu Lisboa
Entre despedaçados edifícios,
[...]
Mas do céu sereno
Em branca nuvem Próvida Donzela

Rapidamente desce e lhe apresenta,
De sua mão, Espírito Constante,
Gênio de Alcides, que de negros monstros
Despeja o mundo e enxuga o pranto à pátria.
Tem por despojos cabeludas peles
De ensanguentados e famintos lobos
E fingidas raposas. (Canto III, p. 66-7)

O fragmento refere-se à expulsão da Ordem de Portugal, em que os inacianos são representados sob a metáfora de "famintos lobos" e "fingidas raposas", enquanto o poder, sob o nome de Pombal, vem personificado em "Espírito Constante" e "Gênio de Alcides". A Ordem é interpretada, metonimicamente, como "filha da ambição", nas quatro figuras femininas e uma masculina que se podem ver no excerto em destaque:

Transportam a *Ignorância* e a magra *Inveja*,
E envolta em negros e compridos panos
A *Discórdia*, o *Furor*. A torpe velha
Hipocrisia vagarosamente
Atrás deles caminha; e inda duvida
Que houvesse mão que se atrevesse a tanto. (Canto III, p.68-9, grifos nossos)

Tal processo de metonimização no poema sugere que a própria Ordem é responsável pela Guerra Guaranítica. Assim afirma Teixeira (1996, p.67): "os jesuítas são déspotas, escravizam os índios e desrespeitam a ordem justa do Estado". Diante disso, é possível verificar que a voz de Andrade, ao exclamar: "Ai tanto custas, ambição de império!" (ibidem, p.21), define a linha dorsal do poema, em que os inacianos são tratados com frieza, como um inimigo a ser destruído, enquanto o autor, Basílio, "não os pretende destruir, propriamente. Deseja apenas enraivecer-se poeticamente" (ibidem, p.67). Visto desse modo, o índio é agredido com mais intensidade por Gomes Freire, embora esse culpe os jesuítas por toda a situação vivenciada na guerra, o que impele a leitura do poema como um canto de ressentimento aos vilões opressores, guiado pela voz irritada do poeta, que problemati-

za, além da devastação dos jesuítas, o extermínio gerado duplamente pelo Estado e pela Igreja na América.

No Canto IV, tal qual nos demais quadros, não há uma única personagem atuando. São diferentes guerreiros, como vistos no episódio da batalha, em que são destacados o heroísmo e a mutilação física dos índios, aludida, esta última, na imagem dos "lagos de sangue". A presença tópica do sangue se faz em dois episódios do penúltimo canto, em que o corpo insepulto de Lindóia é lançado às feras e aves famintas pelo padre Balda, e, em seguida, o mesmo padre queima viva a feiticeira indígena. Ao lado da imagem reiterante do sangue, a culpa atribuída aos jesuítas é impressa, pela lógica da narrativa, na caricatura da transposição do costume europeu de punir os rebelados com a fogueira. Dessa forma, punir Tanajura por manter-se fiel à sua religião constitui-se, ao lado dos castigos corporais, prisões e jejuns, o procedimento autoritário religioso, que classificava como bruxaria a prática dos cultos primitivos.

Se no Canto II encontra-se o ponto culminante da ação de Andrade, como ápice da face heroica da batalha sob seu comando, no Canto IV sua figura dilui-se para dar lugar às imagens voltadas aos índios nas aldeias, emergindo alguns nomes mais importantes entre eles, como é o caso de Lindóia, com destino trágico, e Tanajura, queimada na fogueira.

Balda, padre em destaque no canto, é, segundo a nota do autor, o que mais entusiasmou os índios à rebelião. O perfil dado a ele deriva da autoridade que os padres exerciam sobre os nativos nas ações em que estes eram punidos com castigos, sem se queixarem de qualquer ressentimento. Frente às ações punitivas dos demais missionários, Balda é chamado de "bom padre", no entanto, abriga, sob sua mansidão aparente, o dom implacável de escravizar. Dentre os episódios fomentados por ele, destaca-se o da morte de Tanajura:

> Balda, que há muito espera o tempo e o modo
> De alta vingança, e encobre a dor no peito,
> Excita os povos a exemplar castigo
> Na desgraçada velha.
> [...]
> Parte, deixando atada a triste velha
> Dentro de uma choupana, e vingativo

> Quis que por ela começasse o incêndio.
> Ouviam-se de longe os altos gritos
> Da miserável Tanajura. Aos ares
> Vão globos espessíssimos de fumo,
> Que deixa ensanguentada a luz do dia. (Canto IV, p.85-6)

Afora o incêndio da aldeia, em virtude da aproximação das tropas luso-espanholas, o episódio dos festejos em torno do casamento de Lindóia com Baldetta colore o Canto IV com as cores do desfile preparado por Balda. A grandiosidade das cores não atinge o que fora visto no Canto I, quando as tropas foram apresentadas à Cataneo. Aqui são guerreiros indígenas, que, de forma harmoniosa, desfilam com suas tinturas e seus dotes. Despontam Cobé, "disforme e feio" (ibidem, p.78); Pindó, "que sucedera a Sepé no lugar" (ibidem, p.78); Caitutu, "de régio sangue e de Lindóia irmão" (ibidem, p.79), os "alegres guaranis de amável gesto", antigo grupo de Cacambo, sob o comando de Baldetta; Tatu-Guaçu, "feroz", que "vem guiando/ Tropel confuso de cavaleria" (ibidem, p.79-80). Toda a movimentação de cenário dá-se em razão do casamento de Lindóia, que não ocorre pela renúncia que faz em memória de seu esposo. As cenas molduradas no Canto IV, em que Lindóia tem presença marcante, estabilizam o "processo híbrido do poema", segundo Teixeira (1996, p.77), uma vez que "substitui a identidade épica pelo variado mosaico dos casos romanescos".

O matiz das imagens devastadoras, que a batalha encerrou, contrapõe à delicadeza com que o poema figura a morte de Lindóia, em que a suavidade do estilo reserva. O poema tece nas bordas do teor ideológico, que o aspecto épico alcança, os pontos que alicerçam o poema romântico, em que os índios figuram como humanos e geradores de emoções, como se pode observar no excerto:

> Os olhos, em que Amor reinava, um dia,
> Cheios de morte; e muda aquela língua
> Que ao surdo vento e aos ecos tantas vezes
> Contou a larga história de seus males.
> Nos olhos de Caitutu não sofre o pranto,
> E rompe em profundíssimos suspiros,
> Lendo na testa da fronteira gruta

De sua mão já trêmula gravado
O alheio crime e a voluntária morte.
E por todas as partes repetido
O suspirado nome de Cacambo.
Inda conserva o pálido semblante
Um não sei quê de magoado e triste,
Que os corações mais duros enternece
Tanto era bela no seu rosto a morte! (Canto IV, p.83)

O Canto IV encerra-se com o incêndio à aldeia em que se deu a cena de Lindóia e com a chegada das tropas no grande templo em que as imagens de culto cristão foram destruídas, restando apenas, na abóboda do templo de São Miguel, a pintura alegórica, que será assunto no Canto V. A pintura tem como temática a Companhia de Jesus, sob a forma de uma entidade num trono, a que submete vilas, cidades, províncias e reinos: "tinha de um lado/Dádivas corruptoras: do outro lado/Sobre os brancos altares suspendidos/Agudos ferros, que gotejam sangue" (ibidem, p.91), em referência aos crimes e corrupções praticados pelos jesuítas, como a menção aos reis da França: "um dos Henriques perde a vida e o reino./E cai por esta mão, oh céus! Debalde/Rodeado dos seus o outro Henrique" (ibidem, p.92).

Os jesuítas são representados "de dous em dous: ou sobre os coroados/Montes do Tejo; ou nas remotas praias,/Que habitam as pintadas Amazonas", dispostos a dominar o comércio e a navegação dos povos. Além disso, os nativos são figurados em estado de submissão: "com um gesto inocente aos pés do trono/Via-se a Liberdade Americana/Que arrastando enormíssimas cadeias/Suspira, e os olhos e a inclinada testa/Nem levanta, de humilde e de medrosa" (ibidem, p.93). Sob o painel instala-se, mais uma vez, como em todo o poema, a miniaturização de uma parcela da história que se torna situação-símbolo da colonização europeia na América. Essa característica dá ao Canto V a possibilidade de falar acerca da Companhia, mas também faz notável que, onde muitos poetas viram apenas Brasil, Basílio viu principalmente Europa, colocando os elementos num mesmo espaço cenográfico, para interagirem com o universo híbrido que pontuou em todo o poema.

A contemplação da pintura revela, também, os planos do general em relação aos povos vizinhos que se encontravam sob a tutela dos jesuítas:

> Enquanto os nossos
> Apascentam a vista na pintura,
> Nova empresa e outro gênero de guerra
> Em si resolve o general famoso.
> Apenas esperou que ao sol brilhante
> Desse as costas de todo a opaca terra,
> Precipitou a marcha e no outro povo
> Foi sorprender os índios. (Canto V, p.97-8)

Ainda que se considere o fator indicado anteriormente, em que o nativo ocupa o posto de herói, comparado ao heroísmo do português Andrade, é este que figura no último canto como o que ampara o nativo aldeado, ao mesmo tempo em que o submete à humilhação, fazendo ruir a "República comunista cristã dos Guaranis" diante da adoração ao rei:

> Reprime a militar licença, e a todos
> Co'a grande sombra ampara: alegre e brando
> No meio da vitória. Em roda o cercam
> (Nem se enganaram) procurando abrigo
> Chorosas mães, e filhos inocentes,
> E curvos pais e tímidas donzelas.
> Sossegado o tumulto e conhecidas
> As vias astúcias de Tedeu e Balda,
> Cai a infame república por terra.
> Aos pés do general as toscas armas
> Já tem deposto o rude Americano,
> Que reconhece as ordens e se humilha,
> E a imagem do seu rei prostrado adora. (Canto V, p.99)

Lê-se, na arquitetura das imagens e na posição do templo da aldeia, o aspecto contraditório que percorre a primazia do poder radical e hierarquizante da Companhia: de um lado o templo, com sua organização teocrática e mediavalizante, bem como os aposentos dos padres construídos de pedras, conforme o padrão das igrejas; de outro, as choupanas negras pela fumaça, de cômodo único, em que se acomodam os nativos, asfixiados pela ideologia feudal europeia, como se visualiza no "lamento-síntese", feito por

Cacambo diante de Andrade, em que se marca nitidamente o lugar de onde fala o índio:

> Essa riqueza
> Que cobre os templos dos benditos padres,
> Fruto da sua indústria e do comércio
> Da folha e peles, é riqueza sua.
> Com o arbítrio dos corpos e das almas
> O céu lha deu em sorte. A nós somente
> Nos toca arar e cultivar a terra,
> Sem outra paga mais que o repartido
> Por mãos escassas mísero sustento.
> Podres choupanas, e algodões tecidos,
> E o arco, e as setas, e as vistosas penas
> São as nossas fantásticas riquezas.
> Muito suor, e pouco ou nenhum fasto. (Canto II, p.42-3)

Reunindo os episódios em que os nativos são expostos e somados a esse excerto-expoente, é possível atualizar um dos quadros aviltantes da história da humanidade, como uma chaga que se vai renovando a cada cultura tocada pela ambição mercantilista. Para Teixeira (1996, p.97), "essa é a essência do verdadeiro assunto de *O Uraguay*, ou seja, a agonia de um povo e a perdição de sua cultura diante das forças imbatíveis vindas de fora".

Ainda que o homem americano e a natureza local não confiram totalmente o caráter de brasilidade ao poema, estabelecem uma ligação com a vida social da Colônia. Justificam, assim, o aspecto idealizante que o percorre, colocando o nativo

> em igualdade com o homem branco – igualdade formal, que não impediu a sua efetiva exploração e a sua real situação de inferioridade – e se traduziu literariamente na sua figuração idealizada e, em geral, expressa através de formas da utopia europeia do *bom selvagem*. Por sua vez, o enfrentamento do colonizador com um espaço que era preciso ocupar e domesticar transfigurou-se numa literatura de exaltação da grandiosidade e riqueza da terra americana. (Chaves, 1996, p.466)

Isso explicita, de certa forma, a ausência dos caracteres físicos, presentes nos textos anteriores, que ora são suprimidos para não marcar a diferença entre invasor e invadido. O embrião do "bom selvagem", ao molde brasileiro, não obscurece, no entanto, elementos que contradizem o painel harmonioso da integração entre Metrópole e Colônia, e deixa visível a violenta ação dos jesuítas sobre a cultura nativa, permitindo ao poema de Basílio da Gama descortinar o "império" que a Companhia criara na América, bem como a opressão e miséria a que foram submetidos os indígenas.

Mesmo que a heroicidade indígena seja posta como início de um projeto maior, firmado no romantismo, é possível visualizar que a matéria histórica contribui para tecer, ponto a ponto, no interior do poema, a eliminação das personagens indígenas, como se pôde ver nos episódios principais, em que Sepé, Cacambo e Lindóia desaparecem dos versos, para deixar em evidência a luta pela terra e pelo direito de permanência sobre ela. Não é o índio o motivo principal do poema, mas configura-se no decorrer dele como ponta de lança para a interpretação da brasilidade, emprestando seus costumes, hábitos e crenças à estampa, na qual figura o aniquilamento de sua cultura, camuflado no genocídio praticado pela Ordem e pelo Estado em nome da construção da pátria. Não se constitui, portanto, um herói de glória imortal, tal qual a epopeia individualista; revela-se, antes de tudo, matriz para a introdução de personagens e de ações no exótico americanismo, que ora desliza do primitivismo, para moldurar o choque entre as culturas, acentuando o aspecto de epopeia dos vencidos que o poema verbaliza.

Canto-referência

Canto II

Depois de haver marchado muitos dias
Enfim junto a um ribeiro, que atravessa
Sereno e manso um curvo e fresco vale,
Acharam, os que o campo descobriram,
Um cavalo anelante, e o peito e as ancas
Coberto de suor e branca escuma.
Temos perto o inimigo: aos seus dizia

O esperto General: Sei que costumam
Trazer os índios um volúvel laço,
Com o qual tomam no espaçoso campo
Os cavalos que encontraram; e rendidos
Aqui e ali com o continuado
Galopear, a quem primeiro os segue
Deixam os seus, que entanto se restauram.
Nem se enganou; porque ao terceiro dia
Formados os achou sobre uma larga
Ventajosa colina, que de um lado
É coberta de um bosque e de outro lado
Corre escarpada e sobranceira a um rio.
Notava o General o sítio forte,
Quando Meneses, que vizinho estava,
Lhe diz: Nestes desertos encontramos
Mais do que se esperava, e me parece
Que só por força de armas poderemos
Inteiramente sujeitar os povos.
Torna-lhe o General: tentem-se os meios
De brandura e de amor; se isto não basta,
Farei a meu pesar o último esforço.
Mandou, dizendo assim, que os índios [todos
Que tinha prisioneiros no seu campo
Fossem vestidos das formosas cores,
Que a inculta gente simples tanto adora.
Abraçou-os a todos, como filhos,
E deu a todos liberdade. Alegres
Vão buscar os parentes e os amigos,
E a uns e a outros contam a grandeza
Do excelso coração e peito nobre
Do General famoso, invicto Andrade.
Já para o nosso campo vêm descendo,
Por mandado dos seus, dous dos mais nobres.
Sem arcos, sem aljavas; mas as testas
De várias e altas penas coroadas,
E cercadas de penas as cinturas,

E os pés, e os braços e o pescoço. Entrara
Sem mostras nem sinal de cortesia
Sepé no pavilhão. Porém Cacambo
Fez, ao seu modo, cortesia estranha,
E começou: Ó General famoso,
Tu tens à vista quanta gente bebe
Do soberbo Uraguai a esquerda margem.
Bem que os nossos avôs fossem despojo
Da perfídia de Europa, e daqui mesmo
Co's não vingados ossos dos parentes
Se vejam branquejar ao longe os vales,
Eu, desarmado e só, buscar-te venho.
Tanto espero de ti. E enquanto as armas
Dão lugar à razão, senhor, vejamos
Se se pode salvar a vida e o sangue
De tantos desgraçados. Muito tempo
Pode ainda tardar-nos o recurso
Com o largo oceano de permeio,
Em que os suspiros dos vexados povos
Ordem o alento. O dilatar-se a entrega
Está nas nossas mãos, até que um dia
Informados os reis nos restituam
A doce antiga paz. Se o rei de Espanha
Ao teu rei quer dar as terras com mão larga
Que lhe dê Buenos Aires, e Correntes
E outras, que tem por estes vastos climas;
Porém não pode dar-lhes os nossos povos.
E inda no caso que pudesse dá-los,
Eu não sei se o teu rei sabe o que troca
Porém tenho receio que o não saiba.
Eu já vi a Colônia portuguesa
Na tenra idade dos primeiros anos,
Quando meu velho pai cós nossos arcos
Às sitiadoras tropas castelhanas
Deu socorro, e mediu convosco as armas.
E quererão deixar os portugueses

A praça, que avassala e que domina
O gigante das águas, e com ela
Toda a navegação do largo rio,
Que parece que pôs a natureza
Para servi-vos de limite e raia?
Será; mas não creio. E depois disto
As campinas que vês e a nossa terra
Sem o nosso suor e os nossos braços
De que serve ao teu rei? Aqui não temos
Nem altas minas, nem caudalosos
Rios de areias de ouro. Essa riqueza
Que cobre os templos dos benditos padres,
Fruto de sua indústria e do comércio
Da folha e peles, é riqueza sua.
Com o arbítrio dos corpos e das almas
O céu lha deu em sorte. A nós somente
Nos toca arar e cultivar a terra,
Sem outra paga mais que o repartido
Por mãos escassas mísero sustento.
Podres choupanas, e algodões tecidos,
E o arco, e as setas, e as vistosas penas
São as nossas fantásticas riquezas
Muito suor, e pouco ou nenhum fasto.
Volta, senhor, não passes adiante.
Que mais queres de nós? Não nos obrigue
A resistir-te em campo aberto. Pode
Custar-te muito sangue o dar um passo.
Não queiras ver se cortam nossas frechas.
Vê que o nome dos reis não nos assusta.
O teu está muito longe; e nós os índios
Não temos outro rei mais do que os padres.
Acabou de falar; e assim responde
O ilustre General: Ó alma grande,
Digna de combater por melhor causa,
Vê que te enganam: risca da memória
Vãs, funestas imagens, que alimentam

Envelhecidos mal fundados ódios.
Por mim te fala o rei: ouve-me, atende,
E verás uma vez nua a verdade.
Fez-vos livres o céu, mas se o ser livres
Era viver errantes e dispersos,
Sem companheiros, sem amigos, sempre
Com as armas na mão em dura guerra,
Ter por justiça a força, e pelos bosques
Viver do acaso, eu julgo que inda fora
Melhor a escravidão que a liberdade.
Mas nem a escravidão, nem a miséria
Quer o benigno rei que o fruto seja
Da sua proteção. Esse absoluto
Império ilimitado, que exercitam
Em vós os padres, como vós sois escravos.
O rei é vosso pai: quer-vos felices.
Sois livres, como eu sou; e sereis livres,
Não sendo aqui, em outra qualquer parte. Mas
deveis entregar-nos estas terras.
Ao bem público cede o bem privado.
O sossego de Europa assim o pede.
Assim manda o rei. Vós sois rebeldes,
Se não obedeceis; mas os rebeldes,
Eu sei que não sois vós, são os bons padres,
Que vos dizem a todos que sois livres,
E se servem de vós como escravos.
Armados de orações vos põem no campo
Contra o fero trovão da artilheria,
Que os muros arrebata; e se contentam
De ver de longe a guerra: sacrificam,
Avarentos do seu, o vosso sangue.
Eu quero à vossa vista despojá-los
Do tirano domínio destes climas,
De que a vossa inocência os faz senhores.
Dizem-vos que não tendes rei? Cacique,
E o juramento de fidelidade?

Porque está longe, julgas que não pode
Castigar-vos a vós, e castigá-los?
Generoso inimigo, é tudo engano.
Os reis estão na Europa; mas adverte
Que estes braços, que vês, são os seus braços.
Dentro de pouco tempo um meu aceno
Vai cobrir este monte e essas campinas
De semivivos palpitantes corpos
De míseros mortais, que inda não sabem
Por que causa o seu sangue vai agora
Lavar a terra e recolher-se em lagos.
Não me chames cruel: enquanto é tempo
Pensa e resolve, e, pela mão tomando
Ao nobre embaixador, o ilustre Andrade
Intenta reduzi-lo por brandura.
E o índio, um pouco pensativo, o braço
E a mão retira; e, suspirando, disse:
Gentes de Europa, nunca vos trouxera
O mar e o vento a nós. Ah! não debalde
Estendeu entre nós a natureza
Todo esse plano espaço imenso de águas.
Prosseguia talvez; mas o interrompe
Sepé, que entra no meio, e diz: Cacambo
Fez mais do que devia; e todos sabem
Que estas terras, que pisas, o céu livres
Deu a nossos avôs; nós também livres
As recebemos dos antepassados.
Livres as hão de herdar nossos filhos.
Desconhecemos, detestamos jugo
Que não seja o do céu, por mão dos padres.
As frechas partirão nossas contendas
Dentro de pouco tempo: e o vosso Mundo,
Se nele um resto houver de humanidade,
Julgará entre nós; se defendemos
Tu a injustiça, e nós o Deus e a Pátria.
Enfim quereis a guerra, e tereis a guerra.

Lhe torna o general: Podeis parti-vos,
Que tendes livres o passo. Assim dizendo,
Manda dar a Cacambo rica espada
De tortas guarnições de prata e ouro,
A que inda mais valor dera o trabalho.
Um bordado chapéu e larga cinta
Verde, e capa de verde e fino pano,
Com bandas marelas e encarnadas.
E mandou que a Sepé se desse um arco
De pontas de marfim; e ornada e cheia
De novas setas a famosa aljava:
A mesma aljava que deixara um dia,
Quando envolto em seu sangue, e vivo apenas,
Sem arco e sem cavalo, foi trazido
Prisioneiro de guerra a nosso campo.
Lembrou-se o índio da passada injúria
E sobraçando a conhecida aljava
Lhe disse: Ó General, eu te agradeço
As setas que medas e te prometo
Mandar-tas bem depressa uma por uma
Entre nuvens de pós no ardor da guerra.
Tu as conhecerás pelas feridas,
Ou porque rompem com mais força os ares.
Despediram-se os índios, e as esquadras
Se vão dispondo em ordem de peleja,
Como mandava o General. Os lados
Cobrem as tropas de cavaleria,
E estão no centro firmes os infantes.
Qual fera boca de libréu raivoso,
De lisos e alvos dentes guarnecida,
Os índios ameaça a nossa frente
De agudas baionetas rodeada.
Fez a trombeta o som da guerra. Ouviram
Aqueles montes pela vez primeira
O som da caixa portuguesa; e viram
Pela primeira vez aqueles ares

Desenroladas as reais bandeiras.
Saem das grutas pelo chão cavadas,
Em que até li de indústria se escondiam.
Nuvens de índios, e a vista duvidava
Se o terreno os bárbaros nasciam.
Qual já no tempo antigo o errante Cadmo
Dizem que vira da fecunda terra
Brotar a cruelíssima seara.
Erguem todos um bárbaro alarido,
E sobre os nossos cada qual encurva
Mil vezes, e mil vezes sota o arco,
Um chuveiro de setas despedindo.
Gentil mancebo presumido e néscio,
A quem a popular lisonja engana,
Vaidoso pelo campo discorria,
Fazendo ostentação dos seus penachos.
Impertinente e de família escura,
Mas que tinha o favor dos santos padres,
Contam, não sei se é certo, que o tivera
A estéril mãe por orações de Balda.
Chamaram-no Baldetta por memória.
Tinha um cavalo de manchada pele
Mais vistoso que forte: a natureza
Um ameno jardim por todo o corpo
Lhe debuxou, e era jardim chamado.
O padre na saudosa despedida
Deu-lho em sinal de amor; e nele agora
Girando ao largo com incertos tiros
Muitos feria, e a todos inquietava.
Mas se então se cobriu de eterna infâmia,
A glória tua foi, nobre Gerardo.
Tornava o índio jactancioso, quando
Lhe sai Gerardo ao meio da carreira:
Disparou-lhe a pistola, e fez-lhe a um tempo
Co'reflexo do sol luzir a espada.
Só de vê-lo se assusta o índio, e fica

Qual quem ouve o trovão e espera o raio.
Treme, e o cavalo aos seus volta, e pendente
A um lado e a outro de cair acena.
Deixando aqui e ali por todo o campo
Entornadas as setas; pelas costas,
Flutuavam as penas; e fugindo
Soltas da mão as rédeas ondeavam.
Insta Gerardo, e quase o ferro o alcança,
Quando Tatu-Guaçu, o mais valente
De quantos índios viu a nossa idade,
Armado o peito de escamosa pele
De um jacaré disforme, que matara,
Se atravessa diante. Intenta o nosso
Com a outra pistola abrir caminho,
E em vão o intenta: a verde-negra pele,
Que ao índio o largo peito orna e defende,
Formou a natureza impenetrável.
Co'a espada o fere no ombro e na cabeça
E as penas corta, de que o campo espalha.
Separa os dous fortíssimos guerreiros
A multidão dos nossos, que atropela
Os índios fugitivos: tão depressa
Cobrem o campo os mortos e os feridos,
E por nós a vitória se declara.
Precipitadamente as armas deixam,
Nem resistem mais tempo às espingardas.
Vale-lhe a costumada ligeireza,
Debaixo lhe desaparece a terra
E voam, que o temor aos pés põe asas,
Clamando ao céu e encomendando a vida
Às orações dos padres. Desta sorte
Talvez, em outro clima, quando soltam
A branca neve eterna os velhos Alpes,
Arrebata a corrente impetuosa
Co'as choupanas o gado. Aflito e triste
Se salva o lavrador nos altos ramos,

E vê levar-lhe a cheia os bois e o arado.
Poucos índios no campo mais famosos,
Servindo de reparo aos fugitivos,
Sustentam todo o peso da batalha,
Apesar da fortuna. De uma parte
Tatu-Guaçu mais forte na desgraça
Já banhado em seu sangue pretendia
Por seu braço ele só pôr termo à guerra.
Caitutu de outra parte altivo e forte
Opunha o peito à fúria do inimigo,
E servia de muro à sua gente.
Fez proezas Sepé naquele dia.
Conhecido de todos, no perigo
Mostrava descoberto o rosto e o peito
Forçando os seus co'exemplo e co'as palavras
Já tinha despejado a aljava toda,
E destro em atirar, e irado e forte
Quantas setas da mão voar fazia
Tantas na nossa gente ensangüentava.
Setas de novo agora recebia,
Para dar outra vez princípio à guerra.
Quando o ilustre espanhol que governava
Montevidio, alegre, airoso e pronto
As rédeas volta ao rápido cavalo
E por cima de mortos e feridos,
Que lutavam co'a morte, o índio afronta.
Sepé, que o viu, tinha tomado a lança
E atrás deitando a um tempo o corpo e o [braço
A despediu. O braço e o corpo
Ao ligeiro espanhol o ferro passa:
Rompe, sem fazer dano, a terra dura
E treme fora muito tempo a hástea.
Mas de um golpe a Sepé na testa e peito
Fere o governador, e as rédeas corta
Ao cavalo feroz. Foge o cavalo,
E leva involuntário e ardendo em ira

Por todo o campo a seu senhor; e ou fosse
Que regada de sangue aos pés cedia
A terra, ou que pusesse as mãos em falso,
Rodou sobre si mesmo, e na caída
Lançou longe a Sepé. Rende-te ou morre,
Grita o governador; e o tape altivo,
Sem responder, encurva o arco, e a seta
Despede, e nela lhe prepara a morte.
Enganou-se esta vez. A seta um pouco
Declina, e açouta o rosto a leve pluma.
Não quis deixar o vencimento incerto
Por mais tempo o espanhol, e arrebatado
Com a pistola lhe fez tiro aos peitos.
Era pequeno o espaço, e fez o tiro
No corpo desarmado estrago horrendo.
Viam-se dentro pelas rotas costas
Palpitar as entranhas. Quis três vezes
Levantar-se do chão: caiu três vezes,
E os olhos já nadando em fria morte
Lhe cobriu sombra escura e férreo sono.
Morto o grande Sepé, já não resistem
As tímidas esquadras. Não conhece
Leis o temor. Debalde está diante,
E anima os seus o rápido Cacambo.
Tinha-se retirado da peleja
Caitutu mal ferido; e do seu corpo
Deixa Tatu-Guaçu por onde passa
Rios de sangue. Ou outros mais valentes
Ou eram mortos, ou feridos. Pende
O ferro vencedor sobre os vencidos.
Ao número, ao valor cede Cacambo:
Salva os índios que pode, e se retira.
(p.37-54)

PARTE II

PIGMENTOS DA NACIONALIDADE: VIAS DE ACESSO AO ÍNDIO TRANSFIGURADO

Os textos reunidos nesta Parte possuem uma singular relação que os liga a um momento privilegiado da cultura brasileira, em que se abrem as arestas para realizar um duplo movimento: contemplar-se e deixar-se contemplar pelo estrangeiro. Dessa forma, os autores, cada um a seu tempo, tomaram a matéria-prima local como diretriz de um projeto alicerçado nos ares nacionais, mas que não prescindia dos assuntos dos grandes centros.

Ao lado do aparato histórico, marcado pela Independência política do país, o romantismo brasileiro relê a infância da literatura pelo viés histórico-nacionalista, apontando para o futuro da nação a partir de suas raízes, recuperadas nas lendas indígenas e em seus mitos, que deslocam para o eixo tríplice natureza, etnia e língua o espaço de construção do princípio regulador, capaz de instaurar a literatura nacional. A natureza, posta diante dos conquistadores do Novo Mundo como um prolongamento das primeiras descrições feitas pelos viajantes, inscreve-se como elemento perturbador de uma ordem preestabelecida e se converte em metáfora do nativismo, responsável pelo amálgama do homem primitivo ao universo estético. Ao mesmo tempo, toma espessura e significado, ao tencionar, paralelamente aos demais aspectos, o conjunto ideológico que lhe assegura o caráter de pilar da nacionalidade.

Um dos fatores relevantes na constituição do acervo literário da época é o índio, tomado, no conjunto dos textos, como o elemento que encerra o próprio emblema da terra. Ler o indígena, para os autores românticos, significa ler a América, com sua fisionomia mesclada pela presença do colonizador e de seu habitante natural. O motivo de ter sido eleito como re-

presentante de uma nova nação, segundo Proença (1959, p.51), foi que "o índio não se conformou à escravidão, fugiu, morreu, revoltou-se, ou foi servo incapaz". Essas constatações foram relevantes o bastante para que o negro fosse excluído do perfil necessário para ocupar tal posto, e indicariam, para o movimento nativista, traços importantes na composição de um herói desligado da metrópole e integrado livremente à natureza. Assim, conquistador e conquistado desnudam-se diante das lentes, numa imprescindível busca pela existência de um passado que recomponha seu papel na trajetória da colonização.

Em *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, o cunho apocalíptico, presente no ritual de morte do guerreiro, configura o ritmo do poema que traduz a agonia do indígena diante do estreitamento das fronteiras de sua cultura. Assim, visto de modo panorâmico, e não como uma personagem individual, o índio gonçalvino ganha perfil de herói humano, ao revelar, por meio da fraqueza e do choro, um lado antagônico do clássico herói oriundo das epopeias.

Alicerçado na nobreza das ações do guerreiro em meio ao ritual de sacrifício, o poema compõe-se de um conjunto de vozes que emolduram, a cada cena, uma vertente da cultura deflorada pelo conquistador. Os quadros que se movem, de acordo com a voz que os representa, traduzem a imagem da *via crucis* do esmagamento da cultura pelo contato com o não índio. O ritual antropofágico é, então, a possibilidade de restaurar a essência cultural indígena por meio do mito que se atualiza. Embora a figura do índio em Gonçalves Dias aponte para uma descaracterização de sua cultura, é necessário observar que sua construção percorre os ditames do romantismo, ao elegê-lo emblema da nacionalidade, sobre o qual repousa o arquétipo de herói.

Com maior acento, estampa-se o índio de Alencar em *Ubirajara*, de 1874, *Iracema*, 1865 e *O Guarani*, de 1857. Na tríade alencariana elevam-se os adereços para a figuração exemplar de um nativo "com roupagem de cavalheiro", segundo Proença (1959, p. 52). Em *Ubirajara*, o retorno ao selvagem ainda resguardado da violência do colonizador encontra um herói que se transubstancia à medida que suas ações exigem desempenho de um guerreiro nato e representante de uma nação forte. De dominador dos animais ao posto de guerreiro, perpassa a metamorfose social que o inscreve no rol dos nativos-personagens responsáveis pela continuidade do *ethos*. Constituído a partir das leituras feitas dos viajantes e cronistas, *Ubirajara* é

uma resposta do seu criador aos que julgaram seus índios falsos e mal arquitetados. Por ele, desfaz uma série de equívocos impressos pelas descrições dos que observaram o nativo do seu ponto de vista. Embora Alencar esteja intrinsecamente ligado ao sistema escravocrata, marcado pela ideologia do progresso e de libertação do país que se constituía, a figura indígena tecida em *Ubirajara* preserva a índole autêntica do primeiro homem, o Adão das terras americanas, que fundaria um povo. Dessa forma, sua biografia estende-se entre as tribos araguaia e tocantim, para, a partir delas, gerar a nação Ubirajara, que, simbolicamente, traduz o desejo de emancipação da terra brasileira.

Em *Iracema* encontram-se, sob o arco do retorno às origens da formação do povo brasileiro, as linhas que autenticam o projeto de Alencar ante o escopo do romantismo. Na linguagem está alicerçada a ideia de hibridismo e tradução, defendida por Campos (1992), que as considera elementos fecundantes do lírico e do épico na tessitura do material histórico que permeia a constituição da lenda.

Pela tradução do universo tupi, Alencar molda a língua importada dos europeus pelo viés da singeleza primitiva, configurando na personagem feminina, Iracema, os traços de uma guerreira, defensora de sua etnia e copartícipe da fecundação do povo a partir da fusão do sangue do colonizador, com o qual o contato é inevitável. Diferente de Ubirajara, que se situa nos limites geográficos das aldeias, Iracema expande sua linha biográfica até o alcance do invasor. Há que se destacar que as ações da personagem levam à compreensão de que o contato não é espontâneo, e sim, por convencimento, uma vez que o colonizador utiliza estratégias eficazes para adquirir a confiança no ato de abordagem e realiza seu intento.

Dentre as personagens de Alencar, Iracema acentua-se como a figura-matriz no que lhe diz respeito aos traços pertinentes ao projeto romântico, como também, pelo perfil de mulher guerreira na defesa de sua etnia e como mulher geradora de vida, tanto no sentido da gestação de Moacir, seu filho, como na gestação simbólica do homem autenticamente brasileiro. Além desse aspecto expressivo, vincula-se à sua constituição o aspecto popular, oriundo da lenda da criação do Ceará, na qual é representada a totalidade da nação.

Em *O Guarani*, os fatos históricos são tecidos sob a voga da questão nacional, tal qual ocorreu, no século XIX, com países da Europa, em que a

literatura associou-se aos estudos do folclore como estratégia de vincular a cultura popular à realidade do povo. Os países europeus possuíam um passado histórico, impresso na realidade concreta da Idade Média, e dele alimentaram-se os românticos para reorganizá-lo. No Brasil, Alencar resgata a Idade Média, mas não como um dado histórico concreto, pois "o leitor sabe que se trata de uma obra de imaginação sem uma correspondência imediata com a história, pois o passado elimina a possibilidade de que os fatos narrados possam ser confundidos com o real" (Ortiz, 1988, p.261).

Dessa forma, o tema submerso em *O Guarani* é, segundo Ortiz (1988, p.261-2), "puramente simbólico, e deve se voltar para o futuro, isto é, para o que se pretende criar, e não tanto para o que efetivamente ocorreu". Os elementos sociais são articulados de forma a organizar um conjunto de ideias que ainda se encontravam dispersas, e se mostravam muito mais como um projeto a ser delineado para a nação pueril do que ações do passado vivido.

O preenchimento dessa lacuna do passado histórico deu-se pelo elemento abundante e singular que o Brasil tinha a oferecer: o índio, a natureza exuberante e seus animais selvagens. Tais fatores, conhecidos e, particularmente, visíveis a Alencar, seriam os responsáveis por constituir, por meio da literatura, o encontro com a cultura invasora. Ao contrário dos europeus que conheciam o índio pelos livros ou por contatos de duração mínima, o autor brasileiro possuía *know-how* diferenciado, pois o indígena era, ao mesmo tempo, fonte de inspiração e uma ameaça social, ignorada por ele, ao optar pelo bom nativo, figurado em Peri, oposto ao mau, impresso com menor escopo na versão antropofágica dos aimorés.

A solução para unir os elementos constitutivos da narrativa dar-se-á pela dimensão mítica, na qual será reinaugurado um Brasil em "sua virgindade originária" em que "a terra não havia sido profanada pela irreversibilidade do tempo", conforme aponta Ortiz (1988, p.262). No tempo imemorial, autenticado pelo mito, é que a nação brasileira dá sinais de sua existência, em sua pureza inicial, marcada pela presença do selvagem que a compõe num espaço fora da sociedade a que Dom Antonio de Mariz representa. Assim, a narrativa pauta-se pelos polos de oposição, tais como ordem/desordem, lealdade/traição, espírito/corpo, que serão contidos pelo mito, como forma de expelir as características externas à civilização ora nascente, para promover a condição necessária de autenticidade, engendrada nos sobreviventes Ceci e Peri, levados pelas águas simbólicas, que ultrapassam

seus limites, tão calmos e definidos pelo Paquequer, no início. No espaço e tempo indeterminados, surge uma civilização que sai dos seus limites, a exemplo das águas, formada sinuosamente pela relação de pureza e de amor assexuado dos dois, sem os elementos do círculo social a perturbá-los.

Do teor mítico encerrado em Alencar e Gonçalves Dias, desliza-se para outra vertente da configuração do indígena, em que não somente o idealismo romântico sustenta a arquitetura da novela de Bernardo Guimarães. As relações de contato com o não índio, reconhecidas em diferentes valores, demonstram, por meio das ações da personagem Jupira, que o idealismo cede uma parte de seu espaço à figura do índio destribalizado, negando seus valores em favor dos que recebe da cultura externa de contato.

A linha biográfica da personagem central caracteriza-se pela presença dos fios que a ligam ao projeto literário romântico, com a linguagem voltada às descrições detalhadas, situando-a entre o angelical e ingênuo. Acresce, em termos de figuração, ao fazer notório o prolongamento do "bom selvagem", concretizado na explosão da sensualidade, definida pela reiteração dos traços de animais a que é comparada ao longo da narrativa, concomitantemente à mudança de comportamento que revela diante das ações praticadas tanto no universo selvático, no qual resistem os traços culturais do nativo, quanto no do não índio, em que se manifestam as contravenções culturais.

Mesmo diante da força biográfica a que se eleva Jupira, entende-se que a narrativa de Guimarães faz a transição para uma realidade ficcional com matizes diferentes da presenciada em Alencar. Ao trazer para a ficção a figura do sertanejo, a temática não está centrada apenas no aspecto pitoresco da paisagem e no universo exótico e primitivo. Insere-se, ao lado do homem do sertão, a vertente que faz discutir a inserção e permanência do índio em meio à sociedade constituída que não o reconhece como indígena, tampouco como civilizado. Com a nuança de indígena aculturado, prestes a perder seu traço originário, Guimarães chega ao limite de sua representação como herói nacional, como se, na figura de Jupira, expirasse o último suspiro poético do romantismo indianista, e se verificasse a necessidade iminente de mergulho ao estado originário da cosmogonia indígena, como o fizeram Mario de Andrade, Raul Bopp e Cavalcanti Proença posteriormente.

1
A estatura do índio como herói humano (Gonçalves Dias)

América infeliz, já tão ditosa
Antes que o mar e o vento não trouxessem
A nós o ferro e as cascatas da Europa.

Gonçalves Dias, *Os Timbiras*

Antonio Gonçalves Dias nasceu em terras de Jatobá, uma vila do sertão maranhense, próxima a Caxias, onde viveu sua infância. Desde cedo, revelou intimidade com as letras que o fez bacharel em Direito. O período em que viveu em Portugal foi determinante para sua formação e opção literária, além de fortalecer o vínculo com a produção poética, dados os contatos que teve com obras de escritores europeus.

O regresso a Caxias (1845) é, segundo a crítica, um marco na vida do escritor, por tomar consciência de sua herança de sangue indígena, como a imprimiu na imagem do índio apaixonado por uma mulher branca, no poema *Canto do índio*. Devolvido à terra natal, pela qual expressara interminável saudade em seu exílio voluntário, exerceria ali a vida de bacharel e de poeta. Em São Luís também influenciou o meio literário, escrevendo acerca da abolição e alguns dos seus notáveis poemas, como *O canto do Piaga* e *O canto do guerreiro*.

Em 1846, no Rio de Janeiro, passou a frequentar a Biblioteca Nacional e a publicar suas obras, dentre elas, *Primeiros cantos* (1847). Com o resultado satisfatório, anunciado pela crítica, viveu momentos de glorificação como "primeiro poeta do Brasil", com mérito a artigo do escritor português Alexandre Herculano, publicado em Lisboa.

A partir de sua elevação intelectual, teve produção intensa. Publicou *As sextilhas do frei Antão*, *Segundos cantos* e *Últimos cantos*, além de obras dramáticas como *Leonor de Mendonça* e *Boabdil*. Em *Últimos cantos*, obra publicada em 1851, encontra-se o poema *I-Juca Pirama*, tido como ápice da sua inspiração indianista, de estilo dramático, ao lado de *Marabá* e *Leito de folhas verdes*, de cunho lírico, dentre outros poemas. Ainda em 1851, retorna ao Maranhão com a missão de estudar a educação pública na região, com abono do Império, na condição de membro do Instituto Histórico.

Em 1857, é indicado para a expedição à Europa, com fins voltados aos estudos das instituições públicas. No mesmo evento, foi nomeado como chefe da seção de Etnografia da Comissão Científica de Exploração. Nessa missão, teve contato com o editor alemão Brockhaus, que contribuiu para a publicação dos *Cantos* em Leipzig. É ainda o mesmo editor que encaminha a publicação do *Vocabulário tupi* e os quatro cantos de *Os Timbiras*, escritos havia dez anos.

De volta ao Brasil, em 1858, foi-lhe dada a missão de estudar os indígenas em seus aspectos físico, moral e social. Para cumprir tal tarefa, trouxe de seus estudos da Europa, dentre várias áreas, conhecimentos em craniologia e galvanoplastia, esta última para modelar pés e mãos dos indígenas.

O itinerário do poeta-viajante continua em 1862, com a saúde debilitada, ano em que retorna à Europa para possíveis tratamentos. Após inúmeras tentativas, sentindo-se desabrigado pelo governo brasileiro, aceita voltar ao Maranhão, dois anos mais tarde, com a ajuda de amigos, para estar em meio ao clima ideal à sua cura. A bordo do *Ville de Boulogne*, como único passageiro, morre no naufrágio nos baixos dos Atins, à vista da costa do Maranhão.

Soa no mínimo estranha a sucinta passagem pela vida do poeta, conturbada à primeira vista, mas não infeliz. É necessária para compreender os estágios oscilantes de poeta e de homem público que se encontram com o poeta indianista, submergido ao romantismo brasileiro. Não se trata de ler a obra pela biografia, mas de visualizar um dos fatores importantes do momento da poética romântica, a qual estabelecia uma linha tênue entre a vida e a obra e "permitia, ao conceber a poesia como a expressão de uma vida, uma alma ou um gênio" (Roncari, 2002, p.318). É no encontro das águas volumosas de sua produção, essencialmente indianista, que se recorta a obra *Últimos cantos*, considerada como "os últimos harpejos de uma lira,

cujas cordas foram estalando, muitas aos balanços ásperos da desventura, e outras, talvez a maior parte, com as dores de um espírito infermo (sic), – fictícias, mas nem por isso menos agudas", conforme o próprio autor a definiu (Proença, 1959, p.351).

A agudeza de seu transbordamento poético estampa o ideal literário, visto na concepção de Candido (1997, p.11) como "beleza na simplicidade, fuga ao adjetivo, procura da expressão de tal maneira justa que outra seria difícil". Talvez fosse dispensável qualquer apresentação de sua temática, diante da efetiva crítica já produzida. No entanto, não o é pelo fato de se tratar de um dos autores de relevo neste trabalho, ao trazer para a ficção o nativo como parte de um projeto de literatura nacional, e por ser decisivo na formação do pensamento local, o que, consequentemente, atuou de forma significativa na direção do olhar estrangeiro em relação à literatura essencialmente brasileira.

É preciso destacar que, em Gonçalves Dias, a natureza passa de um estágio de exotismo descrito, já representado anteriormente por outros autores, para significar algo mais profundo, como elemento portador de cor local, tal qual se imprime nos objetivos do período. Isso requer pensar que a cor local abriga em seu interior um conjunto ideológico que passa pela inserção do índio como "busca do específico brasileiro", conforme aponta Candido (1997, p.18). Como embrião de uma nacionalidade e "excluído o português, contra o qual se voltava aquele extremado nativismo, só o índio servia como fundamento para uma temática rica e agressiva" (Sodré, 1969, p.278), além de não empregar o negro que fora colocado "na mais baixa camada". Há, no entanto, um apontamento importante em relação à figuração efetuada pelos românticos, segundo Bosi (2004), que contradiz o que se esperava de um nativo *versus* invasor, "no imaginário pós-colonial". Estaria ele ocupando o lugar de "rebelde" e não de "íntima comunhão com o colonizador" (ibidem, p.177), como revelado nas personagens de Alencar.

Por esse viés, pode-se notar que o poema *I-Juca Pirama*, tomado aqui como referência da poesia indianista gonçalvina, estampa uma visão mais alargada do indígena, prestes a sucumbir enquanto formação tribal, uma vez que fora contaminado pelos males do invasor. Aqui o autor figurativiza o nativo por uma lente panorâmica, que não o particulariza como personagem, mas dá-lhe uma identidade padrão, uniforme. É colorido com as cores de seus costumes e ligado à tradição de sua cultura, nem rebelde nem preso

ao colonizador, antes, resultado da ação desse. Não é o mesmo emblema do olhar ocidentalizado, do destemido cavaleiro, reduzido aos padrões da Cavalaria, considerado pela crítica que afinou "o indianismo brasileiro pelo diapasão europeu da romantização das origens nacionais", segundo Bosi (2004, p.176).

Em *I-Juca Pirama* prevalecem muito mais as figuras apocalípticas que sugerem o desabamento da cultura, que propriamente um nativo afinado ao arquétipo medieval. Na leitura de Bosi (2004, p.185-6), existe, também, uma afinidade com os agouros dos cantos mexicas, dos quais deriva "um sentimento comum de terror expresso por uma rede de sinais apocalípticos no sentido amplo e trans-cultural de imagens prenunciadoras de um cataclismo a um só tempo social e cósmico. O fim de um povo é descrito como o fim do mundo".

As nuanças apocalípticas que anunciam a morte do universo cultural nativo são reconhecidas, no poema, por meio das vozes que edificam, em plena América livre, um ritual indígena anunciador não somente da morte, como fim, mas revelador de um desejo de reapreender o caráter exemplar da realidade primeva. Tendo em seu seio o teor profético da extinção, não há no poema um índio rebelde, antagonista do seu algoz colonizador, mas o representante de uma nação conduzido à atualização do sacrifício.

O que se canonizou como "o mito do bom selvagem", de Rousseau, desdobra seu significado em Gonçalves Dias, indo além da docilidade do nativo, de sua religiosidade e de sua ligação íntima com a natureza. O que é novo em sua poesia ultrapassa a baliza de tomar o índio e seus costumes como assunto, pois assim o fizeram outros autores, anteriormente. A forma como estabeleceu as relações com o passado dos árcades e com a necessidade de elaborar uma poesia diferenciada da europeia, resultou na abertura de uma poética, segundo Roncari (2002, p.377), "feita da perspectiva dos índios, já que ética e culturalmente estariam mais aptos a julgar o branco europeu do que este a eles".

Independentemente de qualquer aspecto mais ou menos relevante dentro de sua obra, o selvagem ocupa tal espaço justamente porque é autêntico no sentido de expressar o seu potencial poético. Ligado ao mito do bom selvagem ou não, isso dependerá da leitura que se faça, porém, é marcante a propriedade com que torna poético um ritual recolhido, anteriormente, por Montaigne e atualizado em Santa Rita Durão, por exemplo, no epi-

sódio do canto do prisioneiro. Gonçalves Dias "quis provar a nobreza de uma das raças de que descendíamos", aponta Pereira (1992, p.146), sem apoiar-se unicamente no passado, como ocorreu com o romantismo europeu. Na construção dos alicerces da nacionalidade brasileira pela literatura, conforme acrescenta Pereira, "não foi para criar uma espécie de Idade Média americana – servil imitação europeia – que nossos escritores se voltaram para os índios, mas para se certificarem de que podiam ter confiança no futuro".

Embora se tenha conhecimento, pela crítica, do consagrado jargão dado a Gonçalves Dias como poeta que conciliou a figura do autóctone com o colono cristão, dono de terras e coberto de brasões, é necessário reconhecer um acréscimo nesse perfil: as vozes intercaladas que delineiam os limites da estatura heroica do índio. No poema em questão, não há uma voz que ressoe o que é e o que faz o índio como *persona* construída. O que se elevam são manifestações coletivas de um ritual que nutre o último fio de vida de uma etnia em vias de desaparecimento. Tal imagem só é possível com o andamento das cenas que se vão compondo à medida que as vozes intercaladas tecem ritmo e sentido, como a fundir num só canto vida – morte – vida, pelo mito.

Construído em dez cantos, o poema *I-Juca Pirama* dramatiza um conjunto de dizeres que compõem um eu não harmônico com sua natureza cultural, pois, ao negar a convenção universalista, redescobre o próprio lugar do homem americano e redireciona a relação entre homem e natureza, o que sugere um descompasso entre o herói e a legitimidade de sua referência enquanto indígena guerreiro. Diante disso, os cantos fornecem o ângulo pelo qual se pode visualizar, de modo geral, o esmagamento dos indígenas, não pelo ritual antropofágico, em que o prisioneiro é devorado como símbolo da preservação da força e da coragem daquele que aprisiona, mas pela destruição da coletividade e da sua organização tribal, marginalizada pelo choque com o colonizador.

É sensível a desarmonia cultural, uma vez que o poema demarca o refúgio dos indígenas nas fronteiras da expansão, subordinados à exploração da terra e dominados pela natureza coercitiva do invasor, resultando na redefinição do corpo mítico antes consistente no grupo homogêneo, agora vociferado em tom de lamento e morte. Ante a degradação e o enfraquecimento do grupo do prisioneiro, ele é referenciado no próprio título *I-Juca Pirama*,

que significa "aquele que é digno de ser morto". Dentro de seu significado inclui-se a questão da honra, pois morre em nome dos seus ancestrais, que também morreram para construir a corrente de bravura que perpassaria gerações e tribos, perpetuando o mito da antropofagia, tão mal interpretado pelos primeiros colonizadores, que não lhe atribuíram o verdadeiro sentido, acusando-os de canibalismo apenas, sem auscultar seu fundamento.

Demarcadas as linhas gerais que se visualizam no poema, destacam-se, da tessitura, os quadros que emolduram as cenas de acordo com a voz que a sustenta. Assim, em tom solene, há o narrador que apresenta o cenário, juntamente aos seus valentes guerreiros:

> No meio das tabas de amenos verdores,
> Cercados de troncos – cobertos de flores,
> Alteiam-se os tetos d'altiva nação;
> São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
> Temíveis na guerra, que em densas coortes
> Assombram das matas a imensa extensão. (Canto I, p.358)

Nesse intróito, a grandeza da nação Timbira é sobrelevada, enquanto se reduz à prisão e à humilhação um dos remanescentes da etnia tupi, em cenário interno:

> No centro da taba se estende um terreiro,
> Onde ora se aduna o concílio guerreiro
> Da tribo senhora, das tribos servis;
> Os velhos sentados praticam d'outrora,
> E os moços inquietos, que a festa enamora,
> Derramam-se em torno dum índio infeliz.
>
> Quem é? – ninguém sabe: seu nome é ignoto,
> Sua tribo não diz; - de um povo remoto
> Descende por certo – dum povo gentil;
> [...] (Canto I, p.359)

É, ainda, no mesmo tom solene que o narrador revela as imagens de outro cenário: o que compõe o ritual de apresentação do prisioneiro e da manutenção dos gestos, no ritmo gradativo das células dramáticas:

Em tanto as mulheres com leda trigança,[1]
Afeitas ao rito da bárbara usança,
O índio já querem cativo acabar:
A coma[2] lhe cortam, os membros lhe tingem,
Brilhante enduape[3] no corpo lhe cingem,
Sombreiam-lhe a fronte gentil canitar.[4] (Canto I, p.359)

A voz do narrador, que serve de lente em relação aos passos do ritual, cede lugar a do cacique, escolhido para matar o prisioneiro:

"Eis-me aqui, diz ao índio prisioneiro;
"Pois que fraco, e sem tribo, e sem família,
"As nossas matas devastaste ousado,
"Morrerás morte vil da mão de um forte." (Canto III, p.361)

Como convém ao herói épico, deveria cantar a grandeza de suas lutas à tribo que o aprisionou. Comparado o metro utilizado em relação aos demais cantos, observa-se a mudança dos hendecassílabos para a redondilha menor. De acordo com Bandeira (1959, p.67), o "anapesto é em Gonçalves Dias a célula rítmica de toda a sua poesia de inspiração indianista". Ao analisar a variação, aponta que esta "obedece sempre a uma necessidade de expressão" notada, de maneira especial, "onde há movimento belicoso ou sentimento de orgulho, indignação, revolta". De fato, o Canto IV, um dos mais presentes nos manuais de literatura, aponta para a dramaticidade épica, fusionada à sonoridade da batida do tambor que se eleva do andamento rítmico estabelecido pela mudança métrica:

Meu canto de morte,
Guerreiros ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi.

1 Pressa.
2 Cabeleira.
3 Fraldão de penas de que se serviam os guerreiros.
4 Cocar; adorno que os índios usavam em solenidades ou marcha para a guerra.

[...]

Já vi cruas brigas,
de tribos imigas,
E as duras fadigas
Da guerra provei;
Nas ondas mendaces
Senti pelas faces
Os silvos fugaces
Dos ventos que amei. (Canto IV, p.361-2)

Da condição de herói épico, em que os feitos são valorizados, torna-se humano ao aceitar a humilhação que lhe será imposta, diante da fraqueza revelada por meio do choro, ao renunciar "a morte digna" pelo amor filial:

Meu pai a meu lado
Já cego e quebrado
De penas ralado,
Firmava-se em mi:
Nós ambos, mesquinhos,
Por ínvios caminhos,
Cobertos d'espinhos
Chegamos aqui!

[...]

Ao velho coitado
De penas ralado,
Já cego e quebrado,
Que resta? – Morrer.
Em quanto descreve
O giro tão breve
Da vida que teve,
Deixai-me viver!

Não vil, não ignavo,
Mas forte, mas bravo,
Serei vosso escravo:

Aqui virei ter.
Guerreiros, não coro
Do pranto que choro;
Se a vida deploro,
Também sei morrer. (Canto IV, p.362-3)

Por meio desse excerto, é possível perceber a medula da poesia indianista de Gonçalves Dias, no que compete à humanidade de seu indígena. Ele não somente o apresenta pela voz do narrador, que dá a imagem panorâmica do cenário, como o torna voz pela justificação de sua humanidade, ao aceitar o sofrimento da humilhação como um afastamento da norma.

Assim, eximir-se do canto de bravura, para chorar e implorar pela vida do pai, não se torna um ato desprovido de sentido. Constitui-se, antes de tudo, um sinal de que o aparente fracasso tornar-se-ia motivo de uma experiência posterior. A amplitude do aparente fracasso do prisioneiro instaura-se a partir da decisão do cacique, entrelaçada ao diálogo comovente com o prisioneiro:

Soltai-o! – diz o chefe. Pasma a turba;

[...]

– És livre; parte.
– E voltarei.
– Debalde.
– Sim, voltarei, morto meu pai.
– Não voltes!

[...]

– Ora não partirei; quero provar-te
Que um filho dos Tupis vive com honra,
E com honra maior, se acaso o vencem,
Da morte o passo glorioso afronta.

Mentiste, que um Tupi não chora nunca,
E tu choraste!... parte; não queremos
Com carne vil enfraquecer os fortes. (Canto V, p.364)

Conforme foi dito anteriormente, os quadros do cenário vão mudando à medida que mudam as vozes: do narrador ao cacique e, posteriormente, ao prisioneiro. O Canto VI segue a mesma característica ao dar a voz ao ancião tupi, em presença do filho. Pelo cheiro da tinta e pelo toque, é reconhecido em condição de prisioneiro:

> E com mão trêmula, incerta
> Procura o filho, tateando as trevas
> Da sua noite lúgrube e medonha.
> Sentindo o acre odor das frescas tintas,
> Uma idéia fatal correu-lhe à mente...
> Do filho os membros gélidos apalpa,
> E a dolorosa maciez das plumas
> Conhece estremecendo: – foge, volta,
> Encontra sob as mãos o duro crânio,
> Despido então do natural ornato!...
>
> [...]
>
> – Tu prisioneiro, tu? (Canto VI, p.365-6)

A partir desse episódio, fica evidente que a morte do prisioneiro é refém da morte do pai. Porém, a atitude do ancião, em não aceitar a cortesia timbira e devolver o prisioneiro, obedece ao sistema particular de sua ancestralidade de não se eximir do destino mítico. Por mais injusta, trágica ou caótica que possa parecer a atitude, é a possibilidade de manter, mesmo na degregação, a honra por meio do ritual:

> "Eu porém nunca vencido,
> Nem nos combates por armas,
> Nem por nobreza nos atos;
> Aqui venho, e o filho trago.
> Vós o dizeis prisioneiro,
> Seja assim como dizeis;
> Mandai vir a lenha, o fogo,
> A maça do sacrifício
> E a musurana ligeira:
> Em tudo o rito se cumpra!
> [...]" (Canto VII, p. 367)

É no Canto VIII, no entanto, que se dá uma das dimensões mais provocantes do poema: a maldição do pai em relação ao fracasso do filho. Pela sua grandeza expressiva é que se rompe com o cânone na escolha dos cantos-referência VIII e IX, contrariando a preferência pelo Canto IV, repetido nos manuais. O tema da maldição é visto, então, como recusa à história do prisioneiro, que, preso às convenções de sua cultura, deveria aceitar a morte como uma norma específica para perpetuação do paradigma.

A abertura do canto é a mais elevada forma de desprover o prisioneiro de sua própria identidade. Na voz vertical do ancião, os rigores da tradição ressoam:

> "Tu choraste em presença da morte?
> Na presença de estranhos choraste?
> Não descende o cobarde do forte;
> Pois choraste, meu filho não és!
> Possas tu, descendente maldito
> De uma tribo de nobres guerreiros,
> Implorando cruéis forasteiros,
> Seres presa de vis Aimorés.
> [...]" (Canto VIII, p. 368)

Diante da negação do filho como integrante da honraria túpica, desencadeia-se a maldição. Isso se dá em razão de a morte não ser gratuita nem arbitrária no contexto em que se insere o poema. Torna-se perturbadora porque a causa é conhecida, e, diante disso, rompe com o sentimento de solidariedade que os poemas indianistas de Gonçalves Dias suscitaram no público. Instala-se um campo abrangente de outros sentimentos, como a piedade, por exemplo, despertados pela incômoda maldição de um pai ao seu único filho. Assim, de honrado, aos olhos do velho guerreiro, passa a "descendente maldito", sujeito à prisão dos "vis Aimorés", inimigos mais ferozes de sua tribo. Roga-lhe o pai o isolamento na terra, a execração pelos homens e a falta de amigos e do amor das mulheres. Confinado em seu tormento, na sombra da noite, com fome e sede, haveria de sofrer o terror e conhecer a miséria.

Após todo o apocalíptico conjunto de imagens que encerram o inferno do prisioneiro, injuriado diante do sofrimento que a maldição lhe impõe, o episódio é marcado pela sentença final e reiterante:

Sê maldito, e sozinho na terra;
Pois que a tanta vileza chegaste,
Que em presença da morte choraste,
Tu, cobarde, meu filho não és. (Canto VIII, p.369)

A importância desse canto está no papel que desempenha dentro do conjunto das articulações do poema. Na hipótese de não existir, poder-se-ia visualizar a devolução do prisioneiro aos timbiras e sua consequente execução dentro da normalidade da ação ritualística. Nesse movimento, de uma cena a outra, é que o episódio da maldição concentra um poder simbólico dos mais significativos. Ele é o princípio desencadeador da reação do prisioneiro, descerrada no Canto IX, após a saída de seu pai. Sem a presença da maldição, o tupi sofreria a morte em nome de seus valores, como forma de recuperar o que tinha perdido, ou seja, a herança da nação guerreira, pela qual morrer significa dar continuidade ao mito. A presença da maldição assume o poder de um elixir, que revigora, mesmo diante da morte, que será honrosa por dois motivos: como repetição de um arquétipo e, muito mais, como prova de que a maldição perderia seu efeito sob a manifestação da bravura. Além disso, o fio condutor dessa mobilidade adensa-se porque um aspecto insólito irrompe no poema e restabelece os valores tradicionais:

Vai com trêmulo pé, com as mãos já frias
Da sua noite escura as densas trevas
Palpando. – Alarma! alarma! – O velho pára!
O grito que escutou é voz do filho,
Voz de guerra que ouviu já tantas vezes
Noutra quadra melhor. – Alarma! alarma!
– Esse momento só vale apagar-lhe
Os tão compridos trances, as angústias,
Que o frio coração lhe atormentaram
Ele que em tanta dor se contivera,
Tomado pelo súbito contraste,
Desfaz-se agora em pranto copioso,
Que o exaurido coração remoça.

[...]

Era ele, o Tupi; nem fora justo
Que a fama dos Tupis – o nome, a glória,
Aturado labor de tantos anos,
Derradeiro brasão da raça extinta,
De um jacto e por um só aniquilasse.
– Basta! Clama o chefe dos Timbiras,
– Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste,
E para o sacrifício é mister forças. – (Canto IX, p.369-70)

Reúnem-se, portanto, no segundo excerto, os elementos que reconstituem os valores para a execução do sacrifício: o nome, a glória e as lutas do povo tupi. As duas vertentes da catarse encontram-se no coração do ancião, que remoça pelo alarido da taba, e chora diante do feito, e na luta incessante do guerreiro, que, provocado pela maldição, reacende o vigor como "derradeiro brasão da raça extinta". Não faria jus, então, diante do histórico da nação túpica, que um de seus guerreiros fosse aniquilado com tamanha humilhação. É ele quem redime seu povo da vergonha e do fracasso diante da força timbira, para traçar o retorno ao mito ancestral.

No Canto IX, os momentos finais da cena duplicam as do canto IV em dissonância de fim apenas, mas resguardam em comum a imagem do choro. Enquanto o prisioneiro chora para livrar-se da morte e ficar ao lado do pai (Canto IV), o ancião chora com o filho nos braços porque "estas lágrimas, sim, que não desonram" (Canto IX). O filho luta para morrer com dignidade, tal qual aponta o título *I-Juca Pirama*. No entanto, o que parecia novo ou surpreendente, ao dessacralizar o herói, fazendo-o chorar, amaldiçoado pelo pai e, posteriormente, morto em glória, ainda não fecha o número de estratégias que Gonçalves Dias impetra no seu modo particular de figurar o indígena. O Canto X, e último na ordem, é o que irá expor a relativização do clássico herói. Mesmo subjugado pela morte e pelo sacrifício, sobreviverá no relato:

Um velho Timbira, coberto de glória,
Guardou a memória
Do moço guerreiro, do velho Tupi!
E à noite, nas tabas, se alguém duvidava
Do que ele contava,
Dizia prudente: – "Meninos, eu vi!" (Canto X, p.370)

Na expressão: "Meninos, eu vi!", a verdade do mito consolida-se porque está além das palavras e das imagens. Encontra-se no universo da experiência do velho timbira que conheceu o mistério intrínseco da cultura. É sua voz que outorga veracidade à história que continuará viva entre as futuras gerações. Por meio dele, chega-se à aproximação de um aspecto relevante do arcabouço do poema, no que se refere ao cunho apocalíptico, que se entretece em meio aos personagens e suas ações. No Apocalipse do evangelista João, em seu Epílogo (22,8), também há o testemunho ocular do vivido, que agora é relatado: "Fui eu, João, que vi e ouvi estas coisas".

Existem outras margens de intertexto que se poderiam estabelecer com o curso do poema. É, no entanto, no Capítulo V, do texto bíblico, em que alguns elementos se encontram no desaguadouro da imagem, como se pode ver na figura do cacique relacionada ao que ocupa o trono, instituído de autoridade, que tem "as chaves da morte", e que comanda o ritual, com as devidas acusações, como a destruição da mata e o julgamento da fraqueza do prisioneiro.

Ligadas à figura central do cacique, a quem pertence o destino do jovem tupi, a voz é outro importante elo. Em ambos os textos, sua manifestação dá-se em elevado tom, tal como os anjos apocalípticos, o canto do guerreiro e de seu pai e a do condutor do ritual timbira. Todo o ritual é marcado pela presença de um concílio, em que anciãos tomam as decisões, diante do choro, do lamento ou da maldição, conforme se vê no texto bíblico.

Dentre tantas conjunções possíveis, que auxiliam na compreensão da riqueza de *I-Juca Pirama*, está a figura do cordeiro, em pé, a ser imolado, pela dignidade, pois seu sangue resgata os homens da tribo, a língua, o povo indígena e seu *ethos*. Reviver o sacrifício é ler as minúcias reiterantes do mito, que evoca personagens exemplares para se tornar contemporâneo, e para deixar o cotidiano em direção ao transfigurado, como no tempo primordial.

O ritual trágico, atualizado nas imagens apocalípticas, estabelece a abertura para outra dimensão de leitura, se levada em consideração a questão da identidade tribal. Nesse sentido, "a identidade étnica agrupa, agrega, unifica, [...] revela uma dinâmica nas relações sociais que aponta para o fortalecimento de elos étnicos, identitários, de forma a assegurar mecanismos autodefensivos em situações de conflito interétnico latente ou manifesto" (Oliveira, 2006, p.37). Singularmente, o poema recorta, na primeira metade do século XIX, um evento simbólico que, concomitantemente, é estampado na história oficial do país. Demonstra, em versão poética, o desastroso

caminho que as etnias indígenas atingiriam dado o seu encurralamento nos becos do interior e sua dissipação enquanto povo organizado. A dignidade e a honra tupi vilipendiadas são, de certa forma, o presságio de que o apagamento da cultura indígena, via colonizador, é iminente, restando-lhe, como forma de vida, o relato pelo mito.

Os povos timbira, segundo dados de Ribeiro (1996, p.72), "constituíam originariamente 15 tribos das quais somente quatro alcançaram o século XX", nas campinas ao sul do Maranhão, região não indiferente a Gonçalves Dias, que soube transfigurar em poesia a realidade degradante, permitindo-lhe feição enquanto povo participante da nacionalidade. Sua população foi dizimada por não ter, em seu modo de vida, afinidades com os criadores de gado que lhe invadiram as terras nos quarenta anos iniciais do século XIX e "se prolongaram por quarenta anos de lutas ininterruptas, seguidas de um *modus vivendi* precário que, até os primeiros anos deste século [refere-se ao XX], ainda explodia periodicamente em conflitos sangrentos" (ibidem, p.72).

No poema, o autor não configura a nação Timbira como a desfigurada em sua identidade, pois lhe dá a posição da resistência, como aquela que ainda aprisiona. Atribui-se ao fato de ser uma etnia que oferecia sérias dificuldades ao convívio pacífico com o invasor, procurando confraternizar-se espontaneamente, após o interesse do governo na "pacificação", portanto mais resistente e combativa. À nação Tupi coube o papel de nação vencida, e, como mostram os dados de Ribeiro (1996, p.256-63), não poderia ser transfigurada no poema de forma diferente, uma vez que sua história aponta para uma extinção veloz, com 35 grupos isolados da sociedade nacional em 1900, restando apenas seis em 1957. Nesse ínterim, 18 grupos foram totalmente extintos entre os povos considerados isolados, sem adicionar os de contato intermitente, os de contato permanente e os integrados. As imagens apocalípticas fazem jus à criação poética que legitima a eficácia do rito e da cerimônia, pois num grupo quase extinto como o tupi, o tema já não corresponderia à sua vida social como exemplo. O que está em relevo, antes de tudo, não é a explicação racional do mundo indígena em decadência, mas a coerência do ritual com a vida social do grupo que se mantém no relato atualizado.

Observadas as posições das vozes no poema e a realidade a que o poeta vislumbrou, é possível polarizar, então, os universos representados, em essência, por duas mentalidades, conforme o entendimento de Ribeiro (1996, p.148-9):

> um abismo entre a mentalidade das cidades e a dos sertões. Enquanto, para os primeiros, o índio era o personagem idílico de romances no estilo de José de Alencar ou dos poemas ao gosto de Gonçalves Dias, ou ainda o ancestral generoso e longínquo, que afastava toda suspeita de negritude; para o sertão, o índio era a fera indomada que detinha a terra virgem, era o inimigo imediato que o pioneiro precisava imaginar feroz e inumano, a fim de justificar, a seus próprios olhos, a própria ferocidade.

Há que considerar que a visão de Darcy Ribeiro, nesse sentido, é a tomada geral da produção ficcional de Gonçalves Dias e Alencar, no tocante à alteridade real ou fictícia que se construiu. O que é interessante ressaltar, ante os polos estabelecidos, é que há em *I-Juca Pirama* uma quebra dessa linha condutora que permeou o romantismo. Não se trata de inverter o que foi dito até aqui, de retirar-lhe a marca impressa pela crítica como texto romântico. É uma instância de ruptura porque, como dito anteriormente, emerge a figura humana do índio, e isso é possível ser articulado pelo entrelaçamento do universo indígena pelo poeta e sua expressão por meio da arte, que não se atrelou especificamente ao bom selvagem, ou aquele que vivia e morria caçado nas matas. Nas palavras de Roncari (2002), acerca da importância dada ao poeta, no romantismo, em detrimento à obra, poder-se-ia dizer que Gonçalves Dias "aqui se apresenta como um demiurgo ou um intermediário, alguém capaz de sentir o mundo, a natureza, a divindade e expressá-los de forma integral, reunindo pensamento e sentimento, coração e entendimento, paixão e ideia" (ibidem, p.318). Chamado a se integrar na mentalidade inscrita da tradição, reage pelo *corpus* mítico, para dele tirar, mesmo que recordada, a remota origem tribal.

Cantos-referência

Canto VIII

"Tu choraste em presença da morte?
Na presença de estranhos choraste?
Não descende o cobarde do forte;
Pois choraste, meu filho não és!

Possas tu, descendente maldito
De uma tribo de nobres guerreiros,
Implorando cruéis forasteiros,
Seres presa de vis Aimorés.

"Possas tu, isolado na terra,
Sem arrimo e sem pátria vagando,
Rejeitado da morte na guerra,
Rejeitado dos homens na paz,
Ser das gentes o espectro execrado;
Não encontres amor nas mulheres,
Teus amigos, se amigos tiveres,
Tenham alma inconstante e falaz!

"Não encontres doçura no dia,
Nem as cores da aurora te ameiguem,
E entre as larvas da noite sombria
Nunca possas descanso gozar:
Não encontres um tronco, uma pedra,
Posta ao sol, posta às chuvas e aos ventos,
Padecendo os maiores tormentos,
Onde possas a fronte pousar.

"Que a teus passos a relva se torre;
Murchem prados, a flor desfaleça,
E o regato que límpido corre,
Mais te acenda o vesano furor;
Suas águas depressa se tornem,
Ao contacto dos lábios sedentos,
Lago impuro de vermes nojentos,
Donde fujas como asco e terror!

"Sempre o céu, como um teto incendido.
Creste e punja teus membros malditos
E o oceano de pó denegrido
Seja a terra ao ignavo tupi!

Miserável, faminto, sedento,
Manitôs lhe não falem nos sonhos,
E do horror os espectros medonhos
Traga sempre o cobarde após si.

"Um amigo não tenhas piedoso
Que o teu corpo na terra embalsame,
Pondo em vaso d'argila cuidoso
Arco e frecha e tacape a teus pés!
Sê maldito, e sozinho na terra;
Pois que a tanta vileza chegaste,
Que em presença as morte choraste,
Tu, cobarde, meu filho não és."

Canto IX

Isto dizendo, o miserando velho
A quem Tupã tamanha dor, tal fado
Já nos confins da vida reservara,
Vai com trêmulo pé, com mãos já frias
Da sua noite escura as densas trevas
Palpando. – Alarma! alarma! – O velho pára!
O grito que escutou é voz do filho,
Voz de guerra que ouviu já tantas vezes
Noutra quadra melhor. – Alarma! alarma!
– esse momento só vale apagar-lhe
os tão compridos trances, as angústias,
que o frio coração lhe atormentaram
de guerreiro e de pai: – vale, e de sobra.
Ele que em tanta dor se contivera,
Tomado pelo súbito contraste,
Desfaz-se agora em pranto copioso,
Que o exaurido coração remoça.

A taba lhe alborota, os golpes descem,
Gritos, imprecações profundas soam,
Emaranhada a multidão braveja,
Revolve-se, enovela-se confusa,
E mais revolta em mor furor se acende.
E os sons dos golpes que incessantes fervem.
Vozes, gemidos, estertor de morte
Vão longe pelas ermas serranias
Da humana tempestade propagando
Quantas vagas de povo enfurecido
Contra um rochedo vivo se quebravam.

Era ele, o Tupi; nem fora
Que a fama dos Tupis – o nome, a glória,
Aturado labor de tantos anos,
Derradeiro brasão da raça extinta,
De um jacto e por um só aniquilasse.
– Basta! Clama o chefe dos Timbiras,
– Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste,
E para o sacrifício é mister forças. –

O guerreiro parou, caiu nos braços
Do velho pai, que o cinge contra o peito,
Com lágrimas de júbilo bradando:
"Este, sim, que é meu filho muito amado!
"E pois que o acho em fim, qual sempre o tive,
"Corram livres as lágrimas que choro,
"Estas lágrimas, sim, que não desonram." (p.368-70)

2
A tríade alencariana: história, lenda e mito no desaguadouro romântico dos ares nacionais (José de Alencar)

O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?

José de Alencar (Sênio),
Prefácio de *Sonhos d'Ouro*, 23 de julho 1872

O objetivo de trazer as três obras de Alencar para um mesmo espaço de reflexão é o de permear-lhes o que têm em comum no tocante ao tema do indianismo, uma vez que, conforme Candido (1997, p. 201) afirmara, "a variedade da obra de Alencar é de natureza a dificultar a comparação dos livros uns com os outros". A metáfora dos três alencares, construída por Candido, toma aqui outra direção, ao voltar-se aos três textos que se arquitetam, cada um a seu modo, em torno do elemento indígena. Esse percurso de leitura recorta um dos quadros das vias tomadas pelo trifásico escritor que se desdobrou entre os cenários da graciosidade da mulher urbana e de seus galantes apreciadores, entre heróis firmados nos eventos históricos e entre os homens, nativos ou estrangeiros, que desaguaram suas ações nas corredeiras do mito. Nesse último espaço, mais "coerente de liberdade", segundo Haroldo de Campos (1992, p.129), no qual se abriu "a linha de menor resistência do ideológico", Alencar operou "o recuo arqueográfico para a pré-história do romance burguês, para aquém da épica, para o fundo ritual do mito e da lenda, a pré-história folclórica do romanesco".

Assim, no arcabouço das convenções, que faziam emergir pelas letras o herói nacional, Alencar teceu o índio ideal. Enalteceu-o, deu-lhe forma e o ajustou tão livremente em seus textos, que foi motivo de questionamento frente às suas características. Foi revestido de um verniz impermeável, que o faz, até hoje, merecer a atenção dos leitores, sem que se lhe conspurquem a ingenuidade, a benevolência e a placidez.

Em relação ao confronto de imagens suscitadas nos textos de Gonçalves Dias, de Bernardo Guimarães e as de Alencar, é possível perceber, segundo Bosi (1992, p.185), que esse retrocede "para épocas remotas passando por um decidido processo de atenuação e sublimação", enquanto o conflito entre o nativo e o colonizador em Gonçalves Dias "é trabalhado pelo poeta em sua dimensão de tragédia" (ibidem, p.184). Em Guimarães, como se poderá ver adiante em *Jupira*, é retirado o tapume colocado por Alencar para que o olhar incida sobre nuanças objetivas da constituição da imagem do índio, que não só se faz idealizado, mas desliza em direção às circunstâncias de aculturação e de conflito com o não índio. Enquanto Gonçalves Dias e Guimarães alcançam uma representação mais próxima da profética ou apocalíptica, enquanto jugo da cultura autóctone, Alencar volta-se "para a construção ideal de uma nova nacionalidade: o Brasil que emerge do contexto colonial" (Bosi, 1992, p.186).

Diacronicamente, as obras escolhidas para este excurso de leitura partem de *O Guarani*, 1857; *Iracema*, 1865, e *Ubirajara*, de 1874. Para fins puramente didáticos, facilitadores dos mecanismos de reflexão, será feito um percurso inverso, dadas as estratégias de construção da imagem do indígena. Dessa forma, nesse escalonamento mais conceitual que cronológico, *Ubirajara* fornece os paradigmas do índio pré-cabralino, mais próximo da história e das configurações dos cronistas revisitados pelo autor; *Iracema* consolida, em sua linguagem poética, o caráter da lenda que, na evolução dos gêneros, é vinculada, também, à história; e *O Guarani*, mesmo conservando o aspecto histórico no enredo, chega à inquestionável realidade do mito, o que o coloca no topo da tríade por "controlar o ritmo romanesco da narrativa, enredando os traços históricos e medievais do início no substrato poético da mitologia indígena" (Motta, 2006, p. 113).

Iniciar por *Ubirajara* é, antes de tudo, reler o próprio Alencar na intimidade de leituras que fez dos cronistas, voltando à origem, após um percurso significativo de produção literária. Pensar uma figura indígena, formulada pós

Iracema e Peri, seria imaginá-la com plenos traços inaugurados com a presença do colonizador, acentuando o que as duas obras anteriores iniciaram. O que ocorre, no entanto, é uma figura voltada ao mito de origem, no seu mais próximo frescor de configuração. O eterno retorno às origens, multiplicado na literatura brasileira com o intuito de se entender como nação, vem assinalado na "Advertência" que o autor faz ao leitor. Não há dúvida de que o texto de abertura é um incitamento ao significado da narrativa, mas contém, também, em suas entrelinhas, "os valores propriamente reacionários da sociedade escravocrata e patriarcal do Segundo reinado" (Santiago, 2003, p.6-7).

É em sua Advertência que o autor aproxima o livro como "irmão de Iracema" e dá-lhe o cunho de "lenda". Fornece ao leitor o relevo da obra em relação aos estereótipos construídos pelos primeiros invasores, "historiadores, cronistas e viajantes", que imprimiram o índio sob insinuação de "uma tolerância ríspida": "não se lembravam, ou não sabiam que eles mesmos provinham de bárbaros ainda mais ferozes e grosseiros do que os selvagens americanos" (ibidem, p.12). Diante disso, acusa os que escreveram a história do novo mundo sob seu ponto de vista filosófico, nos quais "as coisas mais poéticas", os "traços mais generosos e cavaleirescos" e "os sentimentos mais nobres" foram "deturpados por uma linguagem imprópria", lançando aos indígenas "as extravagâncias de uma imaginação desbragada" (ibidem). Nomeia, então, as duas classes responsáveis pelas informações: os missionários e os aventureiros. Aos missionários interessava "a importância da sua catequese", e aos aventureiros, "buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios" (ibidem, p.13).

Segundo Alencar, o objetivo de sua Advertência é alertar o leitor para as notas de rodapé, que não se deixe "impressionar por suas apreciações muitas vezes ridículas" (ibidem, p.13). Sugere, além disso, que "é indispensável escoimar o fato dos comentos de que vem acompanhado, para fazer uma ideia exata dos costumes e índole dos selvagens" (ibidem). Nesse princípio norteador de leitura, o autor antecipa uma das respostas às inquietações ante o modelo de narrativa criada, após a constituição de dois outros textos que diferem no contexto transfigurado. A presença constante das notas faz emergir no texto, segundo Abreu (2002), "duas vozes que se complementam: a primeira é a do 'narrador contemplativo', que apresenta os episódios; a segunda, do 'narrador histórico'". Na interpretação da pesquisadora de Alencar, "o 'narrador contemplativo' posiciona-se a fim de construir a face

mais dinâmica da obra. É ele quem dá vida à personagem e às suas ações. O 'narrador histórico', por sua vez, enfeixa os elementos levantados pelo anterior, organiza-os a fim de que compreenda a gênese da narrativa". As notas assumem, portanto, uma fisionomia de guia, sem que o leitor se deixe impressionar, como adiantou Alencar. Mesmo assim, são elas que revelam a intimidade do conhecimento dos cronistas e missionários, responsáveis pelas primeiras manifestações escritas do nativo. Sendo a narrativa de *Ubirajara* uma lenda, faz jus à proximidade com os textos históricos a que remete, como os de Hans Staden, Gabriel Soares, Ives d'Evreux, Orbigny, Thevet, Southey e Ferdinand Denis, entre outros.

Segundo Santiago (2003, p.4-5), "Alencar nos dá uma lição precisa de compreensão de uma civilização não-ocidental", mesmo não sendo um etnólogo por excelência. Ao reler os cronistas, "prenuncia já a técnica de composição dos textos da poesia *Pau-brasil*, pelo mesmo tipo de apropriação crítica", o que o faz resgatar a imagem da terra e de sua gente, "apagada de maneira sintomática desde o texto da *Carta* de Caminha". Em meio às escavações dos textos dos cronistas, Alencar retira da camuflagem os valores indígenas tecidos sem "qualquer codificação religiosa (mítica, no sentido mais preciso)", pois foram escritos por "tripulantes de Cabral acostumados a uma única forma de religião, onde eram significativos os sinais exteriores (ídolos e templos), e portanto era-lhes duplamente impossível reconhecer qualquer indício de sagrado entre os indígenas". Assim afirma Alencar (2003b, p.78) em nota:

> não achando entre os aborígines, templos e ídolos, ainda que alguns cronistas atestam a existência dos últimos, foram os colonizadores peremptoriamente declarando ateus a esses povos. Mas logo, com incoerência flagrante, reconheciam a existência de uma superstição, que outra coisa não é a religião na infância da humanidade.

Mesmo diante do alcance aos textos iniciais e sua leitura antropofágica, pela qual Alencar chega ao universo primitivo em sua essência, o texto de *Ubirajara* carrega consigo algumas marcas indeléveis da sociedade escravocrata e patriarcal, como se pode ver nas imagens que "não cedem em galanteria aos torneios de cavalaria" (ibidem, p.92, nota 60), quando narra a disputa dos indígenas na conquista da noiva Araci.

Ainda que impregnadas as marcas na narrativa, a personagem Ubirajara conserva os contornos de nativo não tocado pelo colonizador. Um desses traços peculiares lhe é mantido no percurso de herói, tal qual nas epopeias, no qual passa pelas provas para alcançar a glória. Assim, no ritual indígena, o nome é um quesito importante na demarcação do escalonamento de suas ações: "pela margem do grande rio caminha Jaguarê, o jovem caçador" (ibidem, p.15). A partir do surgimento do herói, já em fase adulta, como caçador, inicia-se, segundo Santiago (2003, p.7), "um processo de metamorfose social". Jaguarê é o que venceu a todos os animais, daí sua proximidade com o jaguar, do qual deriva seu nome: "ele chama-se Jaguarê, o mais feroz jaguar da floresta; os outros fogem quando espavoridos quando de longe o pressentem" (ibidem, p.15).

Vencidos os animais, "troca a fama de caçador pela glória do guerreiro" (ibidem, p.15), o que o impele a realizar a grande façanha que o elevará à condição. A primeira etapa de sua constituição enquanto guerreiro araguaia é vencer Pojucã, líder tocantim:

> quando o corpo robusto de Pojucã tombava, cravado pelo dardo, Jaguarê d'um salto calcou a mão direita sobre o ombro esquerdo do vencido, e brandindo a arma sangrenta, soltou o grito do triunfo:
>
> – Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, o guerreiro invencível que tem por arma a serpente. Reconhece o teu vencedor, Pojucã, e proclama o primeiro dos guerreiros, pois te venceu a ti, o maior guerreiro que existiu antes dele. (Alencar, 2003b, p.20)

De posse do atributo de "senhor da lança", sua biografia desliza em direção a outro aspecto que o tornará completo: a constituição de sua família. Para isso, é-lhe concedida Jandira, uma das mais belas jovens de sua aldeia. Derivam desse aspecto os conflitos interétnicos que fazem emergir a necessidade de nomear o herói de acordo com o significado assumido na narrativa, dadas as ramificações que os traços da personagem alcançam gradativamente. Assim, de Jaguarê, caçador, a Ubirajara, "senhor da lança", um estágio de seus valores é solidificado dentro de uma das linhas do enredo que o molduram em sua força guerreira. Na intermitência de suas ações, será nomeado Jurandir, em razão de um complexo conjunto de rituais entre os povos tocantins, que requerem a formalização de um aspecto físico

representativo para tal ação: "Itaquê, aprovando as palavras prudentes do ancião, perguntou a Ubirajara que nome escolhia; este lhe respondeu: – Eu sou aquele que veio trazido pela luz do céu. Chama-me Jurandir" (ibidem, p.37). O significado que se espraia sobre Jurandir abarca todo o percurso que o herói faz entre os enfrentamentos com as tribos inimigas. É ele o que salva os tocantins da derrota, como se repetisse o arquétipo bíblico do Messias, enviado do céu para salvar a humanidade.

Como se pode notar, o percurso do herói obedece a uma ordem natural que configura seu caráter ágil e guerreiro. Assim, o nome Jurandir durará o tempo em que toma Araci como esposa, e enquanto realiza todas as ações destinadas à sua função, entre os tocantins, dentre elas a pesca e a caça. Após a conquista da esposa, assume novamente o nome Ubirajara, em razão do desenvolvimento das demais ações que desembocam no mito ancestral, fornecendo ao leitor as imagens edênicas de uma nação de curta história. É o nativo araguaia, somado aos rituais dos tocantins, que, segundo Abreu (2002), dá o perfil "do que se desejava para os homens que formavam a nação, pois ele não é senão o amálgama magistral dos caracteres de um povo, que o elaborou na sua inexaurível força criadora".

Era necessário, no entanto, enfatizar um aspecto que fizesse com que Ubirajara se diferenciasse das demais personagens elaboradas por Alencar, dado o perfil e o objetivo da obra. Fazê-lo apenas um guerreiro, harmônico e bom servo, cumpriria uma das noções já vistas anteriormente em Peri e Iracema. Coube-lhe, então, o papel de fundador, que "permite Alencar criar para o país um passado lendário, transformando a história brasileira num mito edênico" (Abreu, 2002). Imprime-lhe, como nativo dos primórdios, a feição do que há de mais leal, como um evento sagrado que servirá de padrão à formação da identidade nacional. Tece, no entorno da personagem, os eventos históricos colhidos nos textos dos cronistas, geradores do elemento épico, mas assegura-lhe a índole autêntica, que a inscreve no rol das personagens de cunho indianista. Dessa forma, sua constituição é evidenciada pelo olhar contemplativo e histórico dos dois narradores, que se colocam em paralelo à interpretação de Alencar no que diz respeito ao heroísmo reservado ao passado, como forma de corrigir as distorções feitas em relação ao homem natural pelos primeiros observadores de seu comportamento.

Ubirajara, como personagem indianista, cumpre seu papel de articulador dos quadros que se movem entre os vários conjuntos étnicos. Insere-se

no enredo não apenas como uma personagem individual, portadora de um arquétipo, seja ela destinada a qualquer descrição, mas dotada de uma mobilidade e conduta que ampliam a dimensão de sua arquitetura, transitando entre os dados históricos e configurando-se na dinamicidade do enredo lendário, permitindo "expandir-se numa infinita proliferação de façanhas heróicas", tal como Scholes & Kellogg (1977, p.146) consideram os heróis das epopeias romanceadas. Esses assumem a função de unidade que "liga os eventos cronologicamente movendo-se no tempo de um para outro e tematicamente pelos elementos contínuos em seu caráter e as situações semelhantes que inevitavelmente precipitam" (ibidem).

O percurso do herói lendário não exime o perfil de homem primordial, o Adão, que possui o domínio sobre a terra, o mar e os animais, como se construído de matéria divina, mas ambientado nas circunstâncias nacionais, conforme os padrões do mito que se transplantam nas feições locais.

Para assegurar esse caráter de adaptação ao universo lendário e mítico, em que o homem edênico assume a função de gerador de uma nacionalidade, Alencar imprime rituais, crenças e hábitos indígenas em Ubirajara, que cumulam o testemunho da "idade de ouro" do passado nacional. Assim, o aspecto virginal das mulheres do herói, que se unem no final da narrativa, sacraliza um dos fios elementares em sua constituição. A pureza do primeiro homem imprime, alegoricamente, o fator da pureza da etnia formadora, que, segundo as tradições, só poderia ser alterada com as virgens, também intocadas. A fusão expressa na poligamia coerente dos primeiros habitantes também se reflete na imagem da formação de uma nova nação, sob a figura dos arcos, como se nota num dos episódios finais da narrativa:

> Ubirajara largou o arco de Itaquê para tomar o arco de camacã. A flecha araguaia também partiu e foi atravessar nos ares a outra que tornava à terra.
>
> As duas setas desceram trespassadas uma pela outra como os braços do guerreiro quando se cruzam ao peito para exprimir a amizade.
>
> Ubirajara apanhou-as no ar.
>
> – Este é o emblema da união. Ubirajara fará a nação tocantim tão poderosa como a nação Araguaia. Ambas serão irmãs na glória e formarão uma só, que há de ser a grande nação de Ubirajara, senhora dos rios, montes e florestas. (Alencar, 2003b, p.68)

Assim é restaurado o caráter do homem lendário que funda uma nação. A metamorfose social anunciada no inicio do texto chega ao seu ápice "com glamoroso *happy end*: as nações tornam-se amigas; as rivais, esposas complementares; e Ubirajara, dentro dos princípios da 'poligamia patriarcal', casado com as duas jovens e senhor supremo" (Santiago, 2003, p.8). Há, entre seu Gênesis e Apocalipse, um conjunto de rituais que fazem alcançar o plano ideal, prolongando a cosmogonia indígena na constituição de uma nova nação: Ubirajara, "que dominou o deserto" (Alencar, 2003b, p.70), num tempo que serve de modelo exemplar, atua sobre um futuro em que a mesma civilização se vê num espaço atópico: "mais tarde, quando vieram os caramurus, guerreiros do mar, ela campeava ainda nas margens do grande rio" (ibidem). Entre os polos da linha biográfica de Ubirajara encontram-se, de forma cíclica, os elementos que expressam o nascimento, morte e júbilo do herói. Assim, para ser fundador de uma nação, simbolicamente, deverá morrer o guerreiro araguaia, como também deverá desaparecer a nação tocantim, para que renasça, pela lenda, a história do nascimento de um povo com expressão autônoma. A referência ao passado cosmogônico é que assegura a legitimidade de sua constituição, pois, ao projetar o futuro da nova aliança concebida, o tempo é incerto, desligado de qualquer referência. Daí, "ela campeava *ainda*" (grifo nosso), como que preanunciando o inexorável encontro das civilizações, como se verá em *Iracema*.

Ligada ao aspecto da lenda, a narrativa de *Iracema* também faz "o arco do retorno" às origens por duas instâncias, segundo Campos (1992, p.129). A primeira objetiva, na prática literária, "criar uma nova expressão", o que acarretaria "criar liberdade", de modo a cotejar uma língua essencialmente brasileira, livre do "terror pânico do galicismo". Com essa atitude de "estranhamento", segundo o mesmo crítico, Alencar "proclama a influência dos escritores na transformação do código da língua, recusando-se a ver na gramática um cânon imutável".

Ao lado da "revolução filológica", encontra-se a segunda instância, que, para a crítica, suscita uma questão "simetricamente oposta": "o maior poeta indianista (o único legível hoje, se não pensarmos no indianismo às avessas de Sousândrade) foi um prosador: José de Alencar" (Campos, 1992, p.145). Dentro dessa simetria, pode-se alcançar a dimensão do "hibridismo e da tradução" que Campos (1992) e Reis (2004) consideram como elementos primordiais na confluência entre o lírico e o épico, na tessitura do material

histórico, oriundo da ideologia do progresso, com o escopo oral, alicerçado nas tradições do povo cearense, do qual emergem as histórias da infância nacional. Por esse viés, *Iracema* liga-se ao mito de origem, em sua estrutura, por resgatar aspectos "idílico-pastorais", descrita, segundo o "cronotopo fabular" de Bakhtin, como obra "monológica". Para Campos (1992, p.131), é no plano do significante, no entanto, que "o texto da 'lenda' alencariana se deixa atravessar pelo 'polifonismo', na acepção bakhtiniana". A ruptura com o monologismo épico impulsiona o fazer poético a inaugurar as imagens em estado selvagem, das quais derivam não apenas o desligamento de certos modelos instituídos do passado estético, mas, sobretudo, a recuperação de um tema que instiga a infância da cultura local. Considerada como uma hipótese de leitura, Campos (1992, p.132) aponta que

> Alencar se comporta como um tradutor que aspirasse à radicalidade, "estranhando" o português canônico e "verocêntrico", língua da dominação da ex-metrópole ao influxo do paradigma tupi, por ele idealizado como uma língua edênica, de nomeação adâmica, em estado de primeiridade icônica, auroral.

Em sua experiência em prosa, Alencar recapitula, poeticamente, nas "informações dos cronistas e trabalhada pela mão do poeta-romancista, as contraditórias relações, ao mesmo tempo de amor e crueldade, 'vínculo e violência' entre colonizador e colônia" (Reis, 2004, p.3). É em meio à luta pela colonização do Ceará e de outras regiões do nordeste brasileiro do início do século XVII, que Alencar (2004b) colheu o tema para dar vida à "poesia inteiramente brasileira", como declarou em Carta ao Dr. Jaguaribe. O núcleo histórico da fundação do estado, em confronto com os índios potiguaras, habitantes do litoral nordestino, dá ao texto o material lendário que se entrelaçará ao romanesco. Assim, a trajetória de Soares Moreno desemboca na fábula da bela tabajara Iracema, que o seduz não somente do ponto de vista do romance romântico, mas, acima de tudo, como figura representante de uma etnia capaz de seduzir o estrangeiro e, por meio da fusão de sangue, dar início ao povo brasileiro.

Como tradutor desse universo fabuloso, seria imprescindível a construção de uma imponente imagem do selvagem ante o colonizador, que se acultura, à medida que se sente embebido pelas fontes aurorais de uma civilização vista como bárbara. Assim, o tema, já ocupado por poetas anterio-

res, não tinha "certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas" (ibidem, p.84), segundo Alencar, na *Carta* citada. Para o poeta-romancista, Gonçalves Dias "é o poeta nacional por excelência [...] no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens", mas "os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica". No exercício de tradução, sugerido na *Carta*, estaria o mérito do verdadeiro programa indianista, impresso em sua obra:

> sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem. (ibidem, p.84)

De posse, então, do universo linguístico tupi, com suas onomatopeias abundantes, como também das frases simples e concisas, Alencar traduz o que o clássico o fizera nos seus longos períodos subordinados. Dessa forma, baliza o que pretendia com a tradução em sua poética em prosa, "moldando" a língua civilizada "à singeleza primitiva", uma atitude de "transgressão hibridizante do português canônico", segundo Campos (1992), que alcança "a etapa mais radical desse projeto heteroglóssico" em *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa, "verdadeira ultimação da 'revolução filológica de *Iracema*'".

Feitas as considerações sucintas no entorno desses aspectos, também importantes neste excurso de leitura, faz mister, agora, um olhar mais próximo da configuração da personagem representante do nativo. Iracema traz, em sua construção enquanto personagem, a beleza e a naturalidade romântica dos nativos, mas não lhe é eximido o contato com o colonizador, que possui, segundo Bosi (1992, p.181), "um poder infuso de atraí-los e incorporá-los".

Se em *Ubirajara* circunscreve-se a geografia de aldeia, em *Iracema* expandem-se as fronteiras para que o nativo seja alcançado pela presença do outro, em que as biografias se interseccionam de modo a permitir uma profundidade na temática indígena, entrelaçada ao convívio harmônico com o colonizador. A circularidade biográfica de Ubirajara, delineada nos ar-

redores de sua etnia, conserva seu poder figurativo original, enquanto a de Iracema cintila uma isotopia plural em relação à temática proposta, uma vez que as ações se encaminham para a realização do projeto de mão dupla, estabelecido por Alencar, de renovar, pela visão orgânica da literatura brasileira, a realidade sensível da nacionalidade, utilizando-se de termos da língua nativa para "des-realizar", ou tupinizar, um conjunto ideológico e político, impregnado em outros discursos, que o condenou pela europeização do índio.

Iracema, essa sim, cantada em verso e prosa, literalmente, assume o posto da "virgem dos lábios de mel" (Alencar, 2004a, p.16), de cabelos negros, "talhe de palmeira", sorriso doce, como "favo de jati", ágil como a ema, filha de nação tabajara. É a matriz da qual derivará Jupira, de Bernardo Guimarães, resguardadas as artimanhas que esse lhe concedeu em razão do contato com o não índio. É uma figura-matriz em vários sentidos, que se desenha desde a vertente exemplar da personagem feminina romântica, presa aos fascínios de um guerreiro e ao estatuto de sua etnia, ao modelo de mulher forte, frente às atitudes de defesa de seu povo e da maternidade. Esses aspectos desembocam na figura geradora do embrião de uma nacionalidade, que se forma a partir de experiências e de características impressas em seu perfil.

Em seu entorno é formado um conjunto de metáforas que a fazem mais expressiva dentre as figuras femininas desenhadas por Alencar. Embora esse aspecto a eleve à condição de heroína, dadas as virtudes de coragem, prudência e fecundidade, Iracema é posta entre a aparente harmonia do homem com a natureza e a fragilidade e submissão. O jogo que se estabelece ante esses fatores, produto das imagens que se chocam, não lhe retira a doçura que predomina, de modo especial, na constituição da personagem em sua primeira fase, no encontro com o colonizador Martim: "levava os lábios em riso, os olhos em júbilo" (ibidem, p.36).

No andamento da composição de sua estrutura, é possível identificar, por meio da fusão com a natureza, a presença constante de elementos que determinam o lastro de oposição subscritos em sua biografia. Assim, nota-se, por exemplo, a placidez no encontro entre o conquistador e a nativa: "seus olhos negros e fúlgidos, ternos olhos de sabiá, buscam o estrangeiro e lhe entram n'alma. O cristão sorri; a virgem palpita; como o saí, fascinado pela serpente, vai declinando o lascivo talhe, que se debruça enfim sobre o

peito do guerreiro" (ibidem, p.44). Duas imagens concorrem, no episódio, para a biografia de Iracema: o saí e a serpente. A fragilidade metafórica do pássaro, diante do poder sedutor da serpente que a atrai para si, prenuncia a quebra da consagração da virgem a Tupã, "o segredo da jurema" (ibidem, p.20), o que desencadeará uma face distinta da personagem, até a culminância da morte. Neste ínterim, Iracema é "a cerva solitária" (ibidem, p.49), que se transfigura à medida que suas ações interferem em sua essência: "o mel dos lábios de Iracema é como o favo que a abelha fabrica no tronco da andiroba: tem na doçura o veneno" (ibidem, p.29). Nota-se, nas imagens, a inserção de um elemento de oposição, que aos poucos desfigura a beleza e a valentia da personagem. O que se revelava doce passa a se constituir o ponto de desequilíbrio entre as duas culturas, tal qual o mel é alterado pelo sabor amargo da andiroba.

Dentre os componentes da linha de figuração, que compõem Iracema, pode-se perceber na concepção de Moacir o ponto culminante do encontro cultural. À primeira vista pode parecer espontâneo o ato de unir-se ao colonizador, mas há que considerar que a prosa lírica de Alencar consegue colorir uma realidade espessamente diversa da impressa nas crônicas históricas. O ato de entrega do "vinho de Tupã" (ibidem, p.45) a Martim não foi um gesto gratuito por parte da personagem, e sim fruto do convencimento do português que, sabedor do segredo da jurema, a induz à realização de seu desejo:

> – O sono é o descanso do guerreiro, disse Martim; e o sonho a alegria d'alma. O estrangeiro não quer levar consigo a tristeza da terra hospedeira, nem deixá-la no coração de Iracema!
>
> A virgem ficou imóvel.
>
> – Vai, e torna com o vinho de Tupã. (ibidem, p.45)

Está impresso, nesse jogo sedutor, o poder de atração do colonizador sobre o nativo. Iracema não prepara o momento; é conduzida pelo discurso do outro a se entregar. A estratégia utilizada perpassa valores nos quais o conquistador se projeta como o guerreiro que honra seus feitos: "ele não deixará o rasto da desgraça na cabana hospedeira" (ibidem, p.44). Por outro lado, a narrativa exime o estrangeiro da culpa de violação, pois "desce-lhe do céu ao atribulado pensamento uma inspiração" (ibidem). Assim, inspi-

rado muito mais pela "sombra de seu pensamento" que pelos deuses, concretiza seu objetivo e marca o momento relevante no percurso da personagem nativa:

> – Virgem formosa do sertão, esta é a última noite que teu hóspede dorme na cabana de Araquém, onde nunca viera, para teu bem e seu. Faze que seu sono seja alegre e feliz.
> – Manda; Iracema te obedece. Que pode ela para tua alegria?
> O cristão falou submisso, para que não o ouvisse o velho Pajé:
> – A virgem de Tupã guarda os sonhos da jurema que são doces e saborosos! (ibidem)

A ação de convencimento dá-se no entorno do elemento mítico, "o vinho da jurema, que transporta ao céu o valente tabajara" (ibidem), fazendo-o entrar em estado de transe e realizar o grande feito de fornecer o elemento vital na constituição do primeiro brasileiro híbrido:

> – Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho.
> – Filho, dizes tu? exclamou o cristão em júbilo.
> [...]
> Martim uniu o peito ao peito de Poti:
> – O coração do esposo e do amigo falou por tua boca. O guerreiro branco é feliz, chefe dos pitiguaras, senhores das praias do mar; a felicidade nasceu para ele na terra das palmeiras, onde recende a baunilha; e foi gerada no sangue de tua raça, que tem no rosto a cor do sol. O guerreiro branco não quer mais outra pátria, senão a pátria de seu filho e de seu coração. (p.62-3)

Constitui-se, assim, o amálgama cultural, que ainda reconhece no estrangeiro o poder de atração do velho mundo sobre as terras recém-descobertas e seus povos. Era necessário, no entanto, legitimar, na obra, o caráter edênico das terras americanas, e, para isso, imprescindível a ação do nativo como sopro ampliador da imagem de Caminha "dar-se-á nela tudo", até mesmo o poder de unificar as etnias. Por esse viés de interpretação, Alencar recolhe o tom lendário e o transporta à narrativa para opor, além dos ideais europeus, a imagem do litoral e do oceano, que trazem "ideias e hábitos, inquietações e futilidades, ignorando o sertão", segundo Proença (1959, p.47).

Para a edificação do povo, oriundo desse universo fabuloso, a personagem "tudo sofre por seu guerreiro e senhor" (ibidem, p.54), até o limite da dor física, e em favor de Moacir, o filho do sofrimento, para dar vazão à vida inaugural de uma feição típica brasileira: "Iracema curte dor, como nunca sentiu; parece que lhe exaurem a vida; mas os seios vão-se intumescendo; apojaram afinal, e o leite, ainda rubro do sangue de que se formou, esguicha. A feliz mãe arroja os cachorrinhos, e cheia de júbilo mata a fome ao filho" (Alencar, 2004a, p.78).

Para tornar Iracema índio-ícone, contrário aos preconceitos e intolerâncias dos cronistas e viajantes, Alencar a reveste não apenas do sentido filosófico, a exemplo das configurações de Montaigne, mas dá-lhe estatura política e a consagra no contexto da lenda. O ambiente hostil criado a Portugal, com a independência, impulsiona esteticamente o alto grau de verossimilhança interna atribuída à personagem. Embora possua a valentia de guerreira, capaz de proteger seu amado com arco e flecha em punho, e a integração total com a natureza, Iracema morre para que fosse incorporado à arte o sentimento mais autêntico e traduzível da cultura nacional. Pela morte da personagem, "pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu, como a jetica, se lhe arrancaram o bulbo" (ibidem, p.80), sobrevive a lenda para autenticar a gênese: "o primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?" (ibidem, p.81).

Com esse itinerário, Alencar faz o caminho de volta ao mundo selvagem, como que tecendo "vida e poesia", perturbando uma estabilidade eurocêntrica pautada pela superioridade étnica. Iracema recebeu, no conjunto obra/estilo/época, o contorno heroico com tinturas de jenipapo, e será, como afirmado anteriormente, a figura-matriz, geradora não só do primeiro homem brasileiro, mas portadora do embrião da nacionalidade. Se em *Ubirajara* surge uma nação sob o encontro dos arcos, em *Iracema* irrompe o projeto de formação de um povo a partir do indígena, transfigurado pelo autor, mas imponente diante da natureza que o compõe. Observada a linha biográfica de Iracema, nota-se que o percurso se inicia com as virtudes edênicas, pontuadas pela beleza e doçura, capazes apenas de concorrer com a natureza que a cerca, passa, em seguida, aos aspectos guerreiros entre as etnias com as quais se defronta e deságua nos conflitos humanos mais íntimos ao aproximar-se do colonizador. A partir da fecundação, há um declí-

nio em sua linha, que passa a apresentar as ações opositoras, levando-a ao sofrimento. O nascimento de Moacir eleva a personagem à célula *mater* da brasilidade e a moldura no âmbito maternal tanto no sentido de geradora do índio mais o colonizador, quanto da figura humana que se dá em sacrifício pelo filho. Ambas as características envolvem-na numa cortina tecida de idealismo, com fios mesclados de força e de sensibilidade poética que a estampam à altura das heroínas de beleza primitiva.

Do elemento histórico, mais acentuado em *Ubirajara*, do lendário em *Iracema*, chega-se ao teor mítico em *O Guarani*. É preciso, pois, seguir as trilhas de Peri para compreender como sua biografia avança em direção ao mito, comparada às duas personagens anteriores. Antes de mais nada, urge localizar a dimensão que Peri alcança na narrativa e quais os aspectos que tencionam o enredo no entorno de sua figuração.

O quadro inicial, segundo Bosi (2005, p.239), é "criado à imagem e semelhança da comunidade feudal europeia", o que leva a visualizar um cenário edênico, em que o homem comparece para submetê-lo à servidão. Por esse viés, compreende-se a majestosa presença do solar de Antonio de Mariz, com o rio Paquequer aos seus pés, tal qual o poderio do senhor em relação à dominação de sua habitação e do grupo de aventureiros que o acompanham. Essa é a primeira imagem de que se tem ao ler os três primeiros capítulos, que fazem saltar aos olhos a envergadura de um castelo medieval, conjugado com a cor americana da floresta, das águas e dos animais. Ali reside, então, uma das facetas do aspecto histórico do romance, ao instaurar em meio às terras "virgens", um modo de viver compatível com os ares medievais: um senhor, cercado pelos cuidados de sua senhora, uma filha e demais agregados, que o têm como regente das obras de conquista da terra.

No quarto capítulo do romance, "A caçada", surge, então, a personagem responsável pela desarticulação do cenário constituído. Peri, "um índio na flor da idade" (Alencar, 2003a, p.27), vestindo "uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam *aimará*, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, [...] desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem" (ibidem, p.28). A descrição segue o mesmo estilo dos dois textos anteriores, nos quais Alencar busca, em seu exercício etnográfico, imagens dos cronistas a respeito dos selvagens. As notas explicativas, também presentes em *O Guarani*, autenticam sua figuração, muitas vezes condenada pela crítica, pela supremacia com que arquiteta o perfil de suas per-

sonagens nativas. Porém, segundo Barbosa (2003, p.5), "se a ação de seus personagens faz surgir acontecimentos que parecem bordejar o inverossímil, isto se dá por um momento fugaz, e o leitor termina pacificado", pelo acordo que estabelece no que diz respeito "às experiências do imaginário concretizadas pela narrativa". Assim, ao reconstruir a imagem do nativo, a partir das descrições feitas pelos cronistas, o autor declara em nota:

> um índio: o tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas. Em um ponto porém variam os escritores; uns dão aos nossos selvagens uma estatura abaixo da regular; outros uma estatura alta. Neste ponto preferi guiar-me por Gabriel Soares que escreveu em 1580, e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo o seu vigor, e não degenerada como se tornou depois. (Alencar, 2003a, p.27)

Pela inserção do "junco selvagem" dá-se a aproximação dos polos "Natureza/Cultura", em que o nativo entra em comunhão com o colonizador, uma "simbiose luso-tupi", aponta Bosi (1992, p.181), armada "solidamente nos romances coloniais, nos quais o destino do nativo era tratado como sacrifício espontâneo e sublime". Nessa perspectiva, a dominação, mesmo "espontânea", segundo Alencar, efetua-se tanto pela condição a que Peri será submetido, em relação a Dom Antônio, servo dócil e fiel, como também pela submissão à Cecília:

> De repente, entre o dossel de verdura que cobria esta cena, ouviu-se um grito vibrante e uma palavra de língua estranha:
>
> – Iara!
>
> É um vocábulo guarani: significa a senhora. (Alencar, 2003a, p.93)

Instalam-se, assim, duas vertentes: a do trabalho escravo, algo incompatível com a cultura indígena, mas verossímil no âmbito da arte, e a do sentimento de veneração, que o torna, além de escravo, um doador: "em Peri o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade" (ibidem, p.52). Nessa segunda, em que o domínio se dá pelo sentimento, fixa-se um dos núcleos de conflito

da narrativa que consiste na disputa, mesmo velada, pelo amor de Ceci. Dentro dos limites circulares dessa célula, aparecem, como opositores ao selvagem, outros dois servos de Dom Antonio: Loredano, herdeiro da cultura italiana e assassino, e Álvaro, que recebeu "todos os princípios daquela antiga lealdade cavalheiresca do século XV" (ibidem, p.116). Compõe-se um quadro perturbador, pois interfere na instauração do elemento romanesco, o mal, responsável pela ruína do solar. Frente à composição biográfica de cada um dos três candidatos ao amor de Cecília, é estabelecido, pela observação do narrador, o grau de interesse: "Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava. O aventureiro daria a vida para gozar; o cavalheiro arrostaria a morte para merecer um olhar; o selvagem se mataria, se preciso fosse, só para fazer Cecília sorrir" (ibidem, p.52). Sintetizam, então, "três sentimentos bem distintos; um era uma loucura, o outro uma paixão, o último uma religião" (ibidem). É visível, na delimitação das características, a supremacia com que o índio é destacado, pelo teor de sua devoção, superando os demais.

Esses aspectos vão fazendo transparecer, gradativamente, que sua biografia se constitui, essencialmente, de caracteres que o elevam à condição de um herói completo. Inicialmente, a força, um dos principais elementos, desponta na cena em que salva a filha de Dom Antonio de um acidente com uma pedra nas encostas, ao lado do Paquequer: "quanto ao sentimento que ditara esse proceder, D. Antônio não se admirava; conhecia o caráter dos nossos selvagens, tão injustamente caluniados pelos historiadores; sabia que fora da guerra e da vingança eram generosos, capazes de uma ação grande, e de um estímulo nobre" (ibidem, p.94). Destacam-se, no excerto, valores como o caráter, a generosidade e a nobreza, contrariando a perspectiva histórica que os apresentaram ferozes e ameaçadores. Além do elemento de transfiguração visto antes, é notório o sistema de abordagem entre o colonizador e o selvagem, num ritual ornado e possível somente no interior de um texto em que o fidalgo europeu e o nativo são postos em grau de igualdade, e "se cruzam na posse das virtudes propriamente senhoriais: coragem e altivez, abnegação e lealdade" (Bosi, 2005, p.241):

> Por fim D. Antônio passando o braço esquerdo pela cintura de sua filha, caminhou para o selvagem e estendeu-lhe a mão com gesto nobre e afável; o índio curvou-se e beijou a mão do fidalgo.

– De que nação és? Perguntou-lhe o cavalheiro em guarani.

– Goitacá, respondeu o selvagem erguendo a cabeça com altivez.

– Como te chamas?

– Peri, filho de Ararê, primeiro de sua tribo.

– Eu sou um fidalgo português, um branco inimigo de tua raça, conquistador de tua terra; mas tu salvaste minha filha; ofereço-te minha amizade. (Alencar, 2003a, p.94-5)

Tendo em vista a biografia de D. Antônio, pontuada pelas aventuras e desafios na ocupação de sesmaria no interior da colônia, são perceptíveis, no ato de abordagem, as marcas do senhorio feudal, como a honra e a lealdade, que o sustentam "como um dos pilares da construção do país e da nacionalidade. Ele seria um dos 'troncos' formadores das grandes famílias patriarcais que ocuparam e fizeram da antiga colônia selvagem um grande país cheio de futuro" (Roncari, 2002, p.601). Com o poder absoluto de governar e de construir, dá a dimensão do arquétipo do patriarcado e, com isso, estabelece o elo entre a cultura invasora e a submetida, embora Peri represente uma presença harmônica em meio à diferença. A integridade da personagem nativa deságua no universo da crença, alinhavado pelo narrador, que não permite nenhum ponto sem uma explicação plausível. Assim, no excerto, o encontro, segundo os critérios de gratidão, assegura ao senhor uma das realizações possíveis, justificada na aceitação de um indígena em seu rol de amizades. O exercício de sensibilidade em relevo no fragmento terá um percurso linear e uniforme na narrativa, em que o relacionamento se dará pela via da troca: enquanto Peri é fiel e leal ao seu senhor, este o defende diante do desdém de Dona Lauriana e seu filho Diogo, personagens constitutivas do desequilíbrio entre os "iguais", como pretendia Alencar, ao imprimir na conduta selvagem de Peri ares de fidalguia.

Mesmo diante da exaltação à família patriarcal, metáfora da sociedade da época, e tema recorrente em Alencar, a narrativa concentra no nativo um conjunto de ações exemplares que o elevam ao posto de elemento impulsionador "durante o processo ritualístico da passagem do domínio da mitologia cristã, representada pela cultura de Ceci, para a instauração da mitologia pagã de Peri" (Motta, 2006, p.156). Para que tal ritual se realize plenamente, o herói, tecido nos liames do ideal, desempenha diferentes papéis, de acordo com as situações a que é submetido, no confronto entre os

costumes locais e a inserção de valores oriundos do cabedal de valores eurocêntricos. A amplitude de sua formação inicia-se pelo papel de salvador, ao livrar Ceci da morte, retendo a pedra que rolaria pela encosta, em que revela sua "força e heroísmo" (Alencar, 2003a, p.94), além de representar gratidão ao seu senhor por ter-lhe salvado a mãe anteriormente.

Não apenas o cuidado como proteção contra os elementos trágicos naturais manifesta-se nas ações de Peri. O papel de vigilante ultrapassa os limites do servilismo, e se instala no campo da devoção, na qual desempenha funções próximas às imagens surreais, tal como no episódio em que desarticula os planos de Loredano em obter Ceci: "a mão que se adiantava e ia tocar o corpo de Cecília estacou no meio do movimento, e subitamente impelida foi bater de encontro à parede" (ibidem, p.180). A perspicácia do nativo, guiada pela seiva da natureza, faz que se projete um cenário sem transgressões à ordem patriarcal, efetuando as ações individualmente, levando-as a cabo sem que os obstáculos o impeçam de realizá-las em favor da tranquilidade da família, por mais que sejam difíceis de serem compreendidas pelo leitor. Dessa forma, "agarrando-se à ombreira saltou dentro do aposento com uma agitação extraordinária; a luz dando em cheio sobre ele desenhou o seu corpo flexível e as suas formas esbeltas. Era Peri" (ibidem, p.181). Além de constituir uma atitude de fidelidade para com o senhorio, afina-se com a temática do amor aceitável, pois não se realiza no plano humano. Com isso, torna-se hierarquicamente concebível, enquanto personagem retirado do universo selvagem que se enamora de sua senhora "Iara", pois a consumação física é abolida, uma vez que o recuo temporal impresso no enredo impede que tal situação seja realizada.

Além disso, evita que Álvaro seja vítima de assassinato: "com a mão esquerda segura à nuca de Loredano, curvava-o sob a pressão violenta, e obrigava-o a joelhar" (ibidem, p.113), "mostrando nos movimentos toda a força muscular de sua organização de aço". Livra-o, também, em campo de batalha, quando "o índio tomou Álvaro nos seus ombros, e abrindo caminho com a sua arma temível, lançou-se pela floresta e desapareceu" (ibidem, p.258). Como se pode notar nos excertos, a envergadura da personagem alcança o padrão de excelência em grau de heroísmo, se considerado o tempo a que Alencar remete a história. No século XIX, tempo do autor, as famílias contavam com a presença de um serviçal fiel e prestativo, mas Peri situa-se no século XVII, contornado de obstáculos que exigiriam outra

configuração. No entanto, a galeria representativa de suas ações outorga-lhe um quadro na instância do mito, que realiza a mediação entre o tempo histórico e o tempo fabular, e o faz visto à luz do herói compatível com o desejo nacional.

No rol dos atributos, destinados ao herói matizado pelas cores locais, encontram-se, além dos expostos nos excertos acima, o domínio sobre os animais ferozes, a relação íntima com a natureza e com a água. Entende-se que seja esta linha de raciocínio que instiga a visualização de Peri como o nativo mais bem elaborado na tríade aqui recortada, por transitar com maior intensidade entre os polos cristão/pagão, além de ligar os conceitos da cultura europeia à nativa, elementos responsáveis pelo desaguadouro no mito.

Um dos exemplos que atrai a atenção para o primeiro elemento é retirado do episódio em que resgata do precipício "uma bolsa de malha de retrós, dentro da qual havia uma caixinha de veludo escarlate" (ibidem, p.126), presente de Álvaro a Ceci:

> O que Cecília viu, debruçando-se à janela, gelou-a de espanto e horror.
>
> De todos os lados surgiam répteis enormes que, fugindo pelos alcantis, lançavam-se na floresta; as víboras escapavam das fendas dos rochedos, e aranhas venenosas suspendiam-se aos ramos das árvores pelos fios da teia.
>
> No meio do concerto horrível que formava o sibilar das cobras e o estrídulo dos grilos, ouvia-se o canto monótono e tristonho da *cauã* no fundo do abismo. (ibidem, p.125)

A referência feita à ave *cauã* eleva Peri à grandeza épica, mas é resultante, também, do aprendizado étnico, incorporado pelo autor em sua configuração. A ave, que devora cobras, é imitada pela personagem em seu canto, na certeza de se livrar dos "monstros de mil formas". Assim, o domínio sobre os animais não responde somente à necessidade de desobedecer à ordem da senhora, "uma fatalidade para ele" (ibidem, p.124), como também, à questão de ordem interna de verossimilhança, bonificada na eficácia do ato traduzido pela experiência vivida na selva. A ele cabe pertencer ao quadro de heróis que se utilizam da aprendizagem para sustentar sua arquitetura: "– Peri é um selvagem, filho das florestas; nasceu no deserto, no meio das cobras; elas conhecem Peri e o respeitam" (ibidem, p.126).

A relação íntima com a natureza é pontuada no decorrer de toda a narrativa e se faz visível em alguns episódios merecedores de destaque, como o envenenamento da água e do vinho dos aventureiros e de seu corpo, que serviria de banquete aos aimorés, quando o fariam prisioneiro: "dois frutos bastaram; um serviu para envenenar a água e as bebidas dos aventureiros revoltados; e outro acompanhou-o até o momento do suplício, em que passou de suas mãos para seus lábios" (ibidem, p.245). Como se nota, a estratégia volta-se unicamente para a satisfação do desejo de servir, neste caso, à sua amada, pois "a vida de Cecília o exigia" (ibidem, p.245). Com a destruição dos aimorés, garantiria a salvação de seu senhor e de sua família, respeitando "as leis tradicionais do povo bárbaro", segundo as quais "toda a tribo devia tomar parte no festim" (ibidem, p.245). A profundidade de sua experiência com as leis da natureza exige-lhe, no entanto, uma reorganização de conduta, uma vez que a estratégia é interrompida pela presença de Álvaro, que impede sua morte frente aos inimigos étnicos. Diante do desespero de Ceci, impulsionado pela promessa de viver, Peri funde homem e natureza pelo conhecimento do antídoto responsável por devolver-lhe a vida. A presença do legado cultural, oriundo do segredo revelado pela mãe, "devia salvá-lo de uma morte certa no caso de ser ferido por alguma seta ervada" (ibidem, p.256). O cenário propício à ação é apresentado pelo narrador com indicações de que o mistério em torno da cena fica codificado apenas no universo da personagem:

> Peri entranhou-se no mais basto e sombrio da floresta, e aí, na sombra e no silêncio passou-se entre ele e a natureza uma cena da vida selvagem, dessa vida primitiva, cuja imagem nos chegou tão incompleta e desfigurada. O dia declinou: veio a tarde, depois a noite, e sob essa abóbada espessa em que Peri dormia como em um santuário, nem um rumor revelara o que aí se passou. (ibidem, p.256)

Há que considerar, no excerto, que o narrador não omite a emissão de seu juízo avaliativo em relação à inserção do nativo na cultura do colonizador, visto a expressão "cuja imagem nos chegou tão incompleta e desfigurada", indicadora de que a vida primitiva resguardava segredos somente reveláveis pelos que estabeleceram a comunhão com o "santuário". Por isso é incapaz de descrever, do seu ponto de vista histórico e cultural, o que ocorrera no

ínterim "sob a abóbada", e que continua incompleta pela ausência de conhecimento em relação ao complexo cultural indígena.

Os recursos de construção da figura de Peri cristalizam, então, "o guerreiro invencível, ele, o selvagem livre, o senhor das florestas, o rei dessa terra virgem, o chefe da mais valente nação dos Guaranis" (ibidem, p.222), mas instituem, também, uma tensão inevitável, como no envenenamento de seu próprio corpo, que o expõe à fragilidade humana, mesmo diante da intimidade com que se relaciona com a natureza. A condição de herói humano não se nivela ao índio de *I-Juca Pirama*, desvestido de sua estatura heroico-clássica, mas lhe é tecida uma parcela oscilante de heroísmo, que faz pulsar o elemento de fraqueza, logo resolvido pelas explicações elucidativas do narrador, que não as deixa pender ao campo da dúvida. Peri torna-se prisioneiro, por exemplo, dos aimorés, que "o conduziram a uma distância à sombra de uma árvore, e aí o prenderam com uma corda de algodão matizada de várias cores a que os Guaranis chamavam de *muçurana*" (ibidem, p.223). Mesmo privado de liberdade, o amálgama homem/natureza não se desfaz, pois ser prisioneiro não o distancia dos atos heroicos pertinentes à sua biografia, pautada no ideal de lealdade à sua cultura, primeiramente, como se percebe no trato com as questões naturais, como também, à casta a que se inseriu como servo. A natureza aponta, frequentemente, para soluções aos problemas geradores de fraqueza heroica, como se estivesse espalhando em torno do selvagem um elixir mágico, capaz de conduzi-lo às escolhas certas.

A poção regeneradora exalada pela natureza traduz-se em coragem, mesmo quando a cena sugere um possível deslize por parte do herói:

> – Sou teu matador! Disse em guarani.
> [...]
> – Peri não teme!
> – És Goitacá?
> – Sou teu inimigo!
> – Defende-te!
> O índio sorriu:
> – Tu não mereces. (ibidem, p.235)

A princípio, a morte, que se aproxima do herói como inevitável, acentua a tensão estabelecida desde a presença de Loredano e Álvaro, no início da

narrativa, pelos quais se inserem os valores de cobiça e de vingança. Consumada tal ação, Peri deixaria uma fenda aberta no enredo passível de ser preenchida apenas com a vitória dos aimorés ou pela tomada do solar pelos aventureiros. A natureza, em consonância com o significado da narrativa e com a figuração do selvagem, faz-se substância catalisadora, presente nas duas faces de atuação. No excerto que segue, impõe-se como estratégia de guerra efetuada por Peri, ao utilizar o fruto como recurso para afastar seu inimigo:

> Nesse momento Peri levando as duas mãos aos olhos cobriu o rosto, e curvando a cabeça ficou algum tempo nessa posição sem fazer um movimento que revelasse a menor perturbação.
>
> O velho sorriu.
>
> – Tens medo!
>
> Ouvindo estas palavras, Peri ergueu a cabeça com ar senhoril. Uma expressão de júbilo e serenidade irradiava no seu rosto; dir-se-ia o êxtase dos mártires da religião que na última hora, através do túmulo, entrevêem a felicidade suprema. (ibidem, p.236)

Assim, em diferentes situações, seja no veneno que lhe provocaria a morte, seja no antídoto que o livrou dela, a natureza age, sobretudo, em favor de Peri, como extensão de sua própria humanidade. Sua relação com a natureza e os animais, como se tem apresentado até aqui, intensifica-se à medida que a linha biográfica alcança seu cume. Integram-se, concomitantemente, outros elementos, como a água e a palmeira, conjugando, mais uma vez, natureza e homem para que o enredo desemboque no mito.

A palmeira, cantada em verso por Gonçalves Dias, alcança uma dimensão alegórica ao enlevo da arca de Noé, símbolo cristão da preservação da espécie diante do dilúvio. Aliada à figura da água, assume o poder de dar vazão aos lagos que transbordaram durante o enredo e culmina no amálgama pagão/cristão, impresso no mito. A água, como na simbologia cristã, enfeixa na biografia de Peri o renascimento, como ocorre quando se exila na floresta em busca do antídoto, e recobre suas forças ao contato com as águas do rio. Pelo batismo ministrado por Dom Antônio, em que a água é componente, a feição pagã do selvagem é convertida em cristã, para que seja digno de salvar Ceci do ataque dos inimigos. Ao trazê-lo para o

universo cristão, a narrativa recupera o traço europeizante da catequese, que reforça o sentido da igualdade entre as culturas pela mesma profissão de fé:

> O índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça.
>
> – Sê cristão! Dou-te o meu nome.
>
> Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou, e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora. (ibidem, p.270)

Assim, a jovem loira, de olhos azuis, pode ser salva somente por um dos seus, e isso significa ser cristão. Não cabe a um pagão o gesto nobre de articular uma saída ante o caos instalado no solar, mesmo que fosse visto pelo seu senhor como um fidalgo de "alma nobre" e de "sublime dedicação". Feita a travessia da cosmogonia indígena para a cristã, Peri desempenha o papel mítico de Noé, no enfrentamento dos fenômenos naturais, responsável pelo polimento final de sua figura e pela continuidade da história fecundada no encontro das duas esferas culturais.

A intersecção dos elementos da natureza garante ao selvagem o *status* de arquiteto de estratégias, como convém a um herói romântico, eficaz em sua conduta para alcançar o prêmio final. Fica expressa, além dos apontados anteriormente, no episódio em que prepara a fuga do solar: "começara por cortar as duas palmeiras e trazê-las para o quarto de Cecília" (ibidem, p.264), como também, no decorrer das cenas que o conduz à integração total, em que "desesperado cingindo o tronco da palmeira nos seus braços hirtos, abalou-os até as raízes" (ibidem, p.295). Desde o projeto inicial, delineado por Peri sem que os demais tivessem acesso, espera-se, enquanto leitor, que suas ações desemboquem no final feliz, ao gosto dos romances habituais que marcaram época. No entanto, a expectativa de fechamento é quebrada, pois a imagem inicial do solar, que se impunha soberana à natureza, cede um espaço contrastante, em que narrativa e personagens congregam o mesmo destino, ou seja, não se fecham num único sentido, ao qual o leitor lhes atribuiria um final. A direção do olhar, inicialmente elevada ao cume, fonte da cultura eurocêntrica, volta-se ao baixo, onde as águas se unem, tal como os sobreviventes de ambas as etnias.

Não se trata, no entanto, da união física, e sim, de uma união muito mais etnocêntrica e fraterna, pois ao receber o batismo, Peri torna-se irmão, enquanto filho da mesma fé professada, assim como Cecília torna-se sua irmã por compreender os mistérios da natureza que contribuem com o entendimento da natureza humana:

> – Peri nunca teve irmã.
>
> – Mas tens agora, respondeu ela sorrindo.
>
> E como uma filha das florestas, uma verdadeira americana, a gentil menina fez sua refeição, partilhando-a com seu companheiro, e acompanhando-a dos gestos inocentes e faceiros que só ela sabia ter. (ibidem, p.286)

Como se pôde notar, Peri nasce indígena, livre e portador de um conhecimento específico, próprio de sua etnia, passa pelo processo de convencimento, ditado pelo estatuto do invasor, que lhe impõe o batismo como condição última de igualdade e deságua na esfera transcendente por meio do arquétipo do salvador da espécie, o Noé cristão, ou Tamandaré, de origem tupi. É a tramitação por esse universo cultural que a figura do selvagem se constitui como revelação de um corpo mítico, reunindo ao mesmo tempo as qualidades físicas de um herói invencível, a inteligência e os bons sentimentos, como convém a um verdadeiro rei das florestas americanas, dotado aos moldes da nobreza portuguesa: "enquanto falava, um assomo de orgulho selvagem da força e da coragem lhe brilhava nos olhos negros, e dava certa nobreza ao seu gesto. Embora ignorante, filho das florestas, era um rei; tinha a realeza da força" (ibidem, p.97).

Com a mesma estampa que a narrativa lhe destinou, chega ao final como "um rei", com a função de salvar a mulher, tal como no mito do dilúvio, em que o poder se manifesta por uma entidade superior. Inspirado, então, "pelo seu amor ardente", a quem "o Senhor do céu manda às vezes àqueles a quem ama um bom pensamento" (ibidem, p.294), Peri reconstrói o mito. Dessa forma, por meio do tom solene do selvagem, manifesta-se o arquétipo ancestral:

> foi longe, bem longe dos tempos de agora. As águas caíram, e começaram a cobrir toda a terra. Os homens subiram ao alto dos montes; um só ficou na várzea com sua esposa.

> Era Tamandaré; forte entre os fortes; sabia mais que todos. O Senhor falava-lhe de noite; e de dia ele ensinava aos filhos da tribo o que aprendia do céu.
>
> [...]
>
> A corrente cavou a terra; cavando a terra, arrancou a palmeira; arrancando a palmeira, subiu com ela; subiu acima do vale, acima da árvore, acima da montanha. (ibidem, p.294)

É o mito que fornece à personagem um exemplo de ação, e, por meio dela, será configurado o final da narrativa: "a palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte" (ibidem, p.296). Com a abertura deixada para ser preenchida pelo leitor, a partir da história do mito, a narrativa faz supor que o mesmo acontecera a Peri e Ceci, recriados nas imagens de Tamandaré e sua esposa, sobreviventes do dilúvio, elevados sobre as águas por uma palmeira.

Para compreender essa estrutura, depois de presenciar uma série de episódios que rompem com os limites do mundo real, é necessário, antes de tudo, perceber que o esforço imaginativo que compôs Peri é ambíguo. Ao mesmo tempo são realizadas ações que vão desde a luta com uma onça à descida à gruta cheia de serpentes, ao envenenamento de seu corpo e a sua cura e, por último, chega ao extremo da proeza, ao arrancar uma palmeira do chão para salvar a "irmã" da enchente. O herói atlético, conhecedor dos segredos da natureza, ágil, valente e impetuoso não consegue afrontar os brancos, representantes do bem. Por isso, é submisso, fiel e dócil, reduzindo-se, como a natureza exuberante, a um elemento exótico, sedutor aos olhos dos leitores. Segundo Bosi (2005, p.242),

> cancelam-se aqui os limites históricos, desfazem-se os contornos da vida em sociedade; e a narração volta-se para as fontes arcanas do romance histórico: a lenda. O homem e a natureza e, entre ambos, a natureza mais humana, a humanidade mais natural, a mulher. O homem deve livrar a mulher da morte pela mediação da natureza protetora.

Com a epifania do mito do dilúvio, Alencar desata um nó dado durante a construção da personagem. Ao atualizar o mito cristão/pagão, além de elevar Peri à categoria dos grandes heróis, resolve a problemática de aculturação que sofre no decorrer de sua permanência entre os colonizadores. Qual outro destino seria viável e verossímil, senão o poder que vem do alto,

que o conduz a um espaço indeterminado? A solução para o embate entre a cultura dita "superior" e a selvagem dá-se pelo olhar poético-idealizante, pelo qual são afastadas as possibilidades de casar Peri com Cecília, aspecto não condizente com o século XVII a que a obra remete, ou de deixá-los solitários pela floresta até que alcançassem a etnia goitacá, da qual era chefe.

Diante do quadro final do enredo, é possível inferir que Peri foi desvestido de sua condição natural de indígena. Gradativamente, foi-lhe retirado o matiz próprio para inserir em seu comportamento nuances que o desviam da figuração de Ubirajara, por exemplo. Visto por esse viés, Alencar não o "despiu" apenas "da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas", como declarou, mas o despiu também de suas cores originais, ao combinar elementos da tradição europeia aos dos nativos, como o batismo cristão, a relação fraterna com Cecília, dentre outros. Ante essas evidências, houve quem acusasse o escritor de "ofender a história, a verdade, a arte e as leis da composição literária", como o fez Nabuco, a quem o romance deveria manter-se nos limites do mundo extraliterário.

Tomado como figura de romance romântico, compreende-se que, no projeto de Alencar, caberia ao índio um lugar hiperbólico e, assim, romperia com o universo plausível, da realidade fragilizada, a que o nativo se submetera nos trezentos anos de contato. Como representante da época remota, embrião de um povo, foi colocado em meio a seu habitat e não no círculo das cidades, onde a aculturação não garantiria um selvagem modelo. Fazendo esse percurso de leitura, ficam nítidas as duas faces da composição: uma que empresta certo ar documental ao texto, ao inserir algumas notas explicativas da cultura indígena e a figura histórica de Dom Antônio de Mariz, e a outra, que realça o feito fabuloso do índio Peri. Mesmo na tentativa de mitificar o indígena como ancestral de nossa cultura, ambas as faces se articulam de forma harmoniosa, em função de não traduzir rejeição à cultura europeia, o que explica a arquitetura de domesticação de Peri, visto como servo "voluntário" e "obediente" à Ceci e a Dom Antônio. Para contrapor a benevolência de ancestral, estampada na personagem, somente o canibalismo feroz dos aimorés, que simbolizam uma insubordinação inaceitável, uma forma de se exagerar o traço radicalmente selvagem.

Feito o percurso de leitura das três obras, ficam consolidadas em cada perfil as vertentes próprias do romantismo, ligadas à causa patriótica, responsável por uma literatura caracterizada pela descrição da natureza, por

meio de intensa adjetivação, que empresta o colorido às paisagens e personagens, com abundantes metáforas e comparações, fontes propulsoras do tom fantasioso e exagerado de Alencar no projeto de registrar, pela linguagem, o espírito brasileiro e a independência da jovem nação.

Episódios – referência

Capítulo IX – *Ubirajara*

Ubirajara largou o arco de Itaquê para tomar o arco de Camacã. A flecha araguaia também partiu e foi atravessar nos ares a outra que tornava à terra.

As duas setas desceram trespassadas uma pela outra como os braços do guerreiro quando se cruzam ao peito para exprimir a amizade.

Ubirajara apanhou-as no ar.

– Este é o emblema da união. Ubirajara fará a nação tocantim tão poderosa como a nação araguaia. Ambas serão irmãs na glória e formarão uma só, que há de ser a grande nação de Ubirajara, senhora dos rios, montes e florestas.

O chefe dos chefes ordenou que três guerreiros araguaias e três guerreiros tocantins ligassem com o fio do crautá as hastes dos dois arcos.

Quando o arco de Camacã e o arco de Itaquê não fizeram mais que um, Ubirajara o empunhou na mão possante e mostrou-o às nações:

– Abarés, chefes, moacaras e guerreiros de minhas nações, aqui está o arco de Ubirajara, o chefe dos grandes chefes. Suas flechas são gêmeas, como as duas nações, e voam juntas.

Ambas as cordas brandiram a um tempo. A seta Araguaia e a seta tocantim partiram de novo como duas águias que par a par remontaram às nuvens.

Quando calou-se a pocema do triunfo, Ubirajara caminhou para a filha de Itaquê:

– Araci, estrela do dia, tu pertences a Ubirajara, que te conquistou pela força de seu braço. Agora que é senhor, ele espera a tua vontade.

A formosa virgem rompeu a liga vermelha que lhe cingia a perna e atou-a ao pulso de seu guerreiro.

Ubirajara tomou a esposa aos ombros e levou-a à cabana do casamento.

O jasmineiro semeava de flores perfumadas a rede do amor. (p.68-9)

Capítulo XXX – *Iracema*

Iracema, sentindo que se lhe rompia o seio, buscou a margem do rio, onde crescia o coqueiro.

Estreitou-se com a haste da palmeira. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo.

A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos então o envolviam de tristeza e amor.

– Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.

A ará, pousada no olho do coqueiro, repetiu Moacir; e desde então a ave amiga unia em seu canto ao nome da mãe e do filho.

O inocente dormia; Iracema suspirava:

– A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite toda a colmeia. Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel do teu sorriso. A jovem mãe passou aos ombros a larga faixa de macio algodão, que fabricava para trazer o filho sempre unido ao flanco; e seguiu pela areia o rasto do esposo, que há três sóis se partira. Ela caminhava docemente para não despertar a criancinha, adormecida como o passarinho sob a asa materna.

Quando chegou junto ao grande morro das areias, viu que o rasto de Martim e Poti seguia ao longo da praia; e adivinhou que eles eram partidos para a guerra. Seu coração suspirou; mas seus olhos secos buscaram o semblante do filho.

Volve o rosto para o Mocoripe:

– Tu és o morro da alegria; mas para Iracema não tens senão tristeza.

Tornando, a recente mãe pousou a criança adormecida na rede de seu pai, viúva e solitária em meio da cabana; deitou-se ao chão, na esteira onde repousava, desde que os braços do esposo se não tinham mais aberto para recebê-la (p.74-5).

Capítulo II – *O Guarani*

"Guerreiro branco, Peri, primeiro de sua tribo, filho de Ararê, da nação Goitacá, forte na guerra, te oferece o seu arco; tu és amigo."

O índio terminou aqui a sua narração.

Enquanto falava, um assombro de orgulho selvagem da força e da coragem lhe brilhava nos olhos negros, e dava certa nobreza ao seu gesto. Embora ignorante, filho das florestas, era um rei; tinha a realeza da força.

Apenas concluiu, a altivez do guerreiro desapareceu; ficou tímido e modesto; já não era mais do que um bárbaro em face de criaturas civilizadas, cuja superioridade de educação o seu instinto reconhecia.

D. Antônio o ouvia sorrindo-se do seu estilo ora figurado, ora tão singelo como as primeiras frases que balbucia a criança no seio materno. O fidalgo traduzia da melhor maneira que podia essa linguagem poética a Cecília, a qual já livre do susto queria por força, apesar do medo que lhe causava o selvagem, saber o que ele dizia.

Compreenderam da história de Peri, que uma índia salva dois dias por D. Antônio das mãos dos aventureiros e a quem Cecília enchera de presentes de velórios azuis e escarlates, era a mãe do selvagem.

– Peri, disse o fidalgo, quando dois homens se encontram e ficam amigos, o que está na casa do outro recebe a hospitalidade.

– É o costume que os velhos transmitiram aos moços da tribo, e os pais aos filhos.

– Tu cearás conosco.

– Peri te obedece.

A tarde declinava; as primeiras estrelas luziam. A família, acompanhada por Peri, dirigiu-se a casa, e subiu a esplanada.

D. Antônio entrou um momento e voltou trazendo uma linda clavina tauxiada com o brasão de armas do fidalgo, a mesma que já vimos nas mãos do índio.

– É a minha companheira fiel, a minha arma de guerra; nunca mentiu fogo, nunca errou o alvo: a sua bala é como a seta de teu arco. Peri, tu me deste minha filha; minha filha te dá a arma de guerra de seu pai.

O índio recebeu o presente com uma efusão de profundo reconhecimento.

– Esta arma que vem da senhora, e Peri, farão um só corpo.

A campa do terreiro tocou anunciando a ceia.

O índio, vexado no meio dos usos estranhos, tomado de um santo respeito, não sabia como se ater.

Apesar de todos os esforços do fidalgo, que sentia um prazer indizível em mostra-lhe quanto apreciava a sua ação e remoçara com a alegria de ver sua filha viva, o selvagem não tocou em um só manjar.

Por fim D. Antônio de Mariz conhecendo que toda a insistência era inútil, encheu duas taças de vinho das Canárias.

– Peri, disse o fidalgo, há um costume entre os brancos, de um homem beber por aquele que é amigo. O vinho é o licor que dá a força, a coragem, a alegria. Beber por um amigo é uma maneira de dizer que o amigo é e será forte, corajoso e feliz. Eu bebo pelo filho de Ararê.

– E Peri bebe por ti, porque és pai da senhora; bebe por ti, porque salvaste sua mãe; bebe por ti, porque és guerreiro.

A cada palavra do índio tocou a taça e bebeu um trago de vinho, sem fazer o menor gesto de desgosto; ele beberia veneno à saúde do pai de Cecília. (p.97-8)

3
Jupira: idealismo e transição no vértice da cultura indígena (Bernardo Guimarães)

> *Os seus índios não são retóricos quando falam, nem se parecem com heróis de fábula. Jupira, a índia que tem orgulho da sua tribo e coragem dos seus próprios sentimentos, o autor a representa com uma humanidade que é a que está no nosso sangue e na nossa carne.*
>
> Dino F. Fontana

Listado entre os escritores românticos, Bernardo Guimarães ocupa relevância no que a crítica imprimiu como ficção sertanista ou regionalista. Mesmo com as convenções nominais do que seria uma literatura voltada ao interior do país, Guimarães soube explorar um dos filões do romantismo, que alinhavou o olhar culto do escritor com a vida do sertanejo. Disso resultaram obras formatadas em torno de inúmeros aspectos, que se configuram desde o histórico, da época colonial (*Maurício*), ao celibato clerical (*O seminarista*), aos usos e costumes regionais do garimpo (*O garimpeiro*), como também à escravidão, um dos assuntos caros ao romantismo, revelado em duas obras de cunho expressivo: *A escrava Isaura* e *Rosaura, a enjeitada*. Ainda presente no rol de aspectos de sua obra, encontra-se o fio indianista com *O ermitão de Muquém*, *O índio Afonso* e *Jupira*, uma novela publicada em *História e tradições da província de Minas-Geraes,* tomada neste livro como objeto de leitura.

Com a multiplicidade de fatores presentes, o autor compôs, segundo Bosi (2004, p.142), uma mistura de "elementos tomados à narrativa oral, os 'causos' e as 'estórias' de Minas Gerais, com uma boa dose de idealiza-

ção". Com tendência a descrever os quadros com fidelidade, é considerado "um contador de histórias", diante da habilidade com que se aproxima dos detalhes da natureza e da objetividade com que narra os acontecimentos. Essa peculiaridade fez que fosse inserido, por alguns críticos, no grupo dos naturalistas. Sodré (1969, p.324) lembra que houve uma confusão, certamente, pois "estava em pleno campo do romantismo esse contraste. Existiu em todos, ou quase todos, os ficcionistas da escola. E Bernardo Guimarães apresenta o contraste em seu estado de pureza, [...], assume uma importância que não parecia ter".

No título *História e tradições da província de Minas-Geraes* há uma das características mais fortes do autor, um viajante e admirador do sertão de Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais. Candido (1997, p.212) afirma que "os romances deste juiz, Bernardo Joaquim da Silva Guimarães, parecem boa prosa de roça, cadenciada pelo fumo de rolo que vai caindo no côncavo da mão ou pela marcha das bestas de viagem, sem outro ritmo além do que lhes imprime a disposição de narrar sadiamente, com simplicidade".

Nesse ritmo, a obra constitui-se de três textos: *A cabeça do Tira-Dentes*, *A filha do fazendeiro* e *Jupira*. A configuração que possuem aproxima-os muito mais da novela, dada sua extensão e sua organização em capítulos, do que do conto, considerada sua brevidade. Parte de um motivo histórico, o inconfidente, passa pelo tema do interior, da fazenda, tão ao gosto de Guimarães e chega ao elemento indígena, ainda cultuado, por estar intrinsecamente ligado à formação de novos vilarejos, onde se deu o encontro das etnias e o surgimento do caboclo.

Da obra, destacou-se um texto para conjugar sua configuração com *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias e a tríade alencariana. Jupira desponta no cenário romântico de Guimarães como um texto que mescla uma temática *sui generis*. Na horizontalidade de seus temas podem ser lidos dois percursos: no primeiro, as relações entre indígenas e não índios, pautadas pelas diferenças entre os costumes do colonizador, notadas nos hábitos impostos pelo Seminário de Nossa Senhora Mãe dos Homens; no segundo, a figura do índio destribalizado, que, desintegrado de sua natureza, passa a ser atraído pelos valores surgidos nas situações de contato, nas quais ocorre a negação de seus próprios valores. Na verticalidade de seus temas é possível encontrar o fio condutor que o integra ao conjunto de obras românticas, em seu extrato estilístico-estrutural e temático, como o aspecto passional,

desencadeado pela protagonista, a índia Jupira. Conservando o perfil do índio, como já instituído em Alencar, com atributos idealizados, Guimarães tonaliza a protagonista ao mérito de grau de Iracema, mas, ao colocá-la na linha de frente nas relações de contato, desvia o índio heroicizado e personagem representante de uma nação que se define como povo para uma figura mais próxima ao mundo exterior e em crise.

Na articulação do enredo em torno desses aspectos, a narrativa se mostra de forma linear, com um narrador atento aos detalhes, porém, externo ao que observa, dando-se ao direito de apresentar os fatos conforme seus olhos alcançam. A organização do texto dá-se em dez capítulos, interligados em termos de sucessão de fatos. O primeiro capítulo, apenas, foi deslocado do andamento, o qual insere, *in media res*, a cena em que Baguary, índio Guainares, tenta obter Jupira como esposa, perante sua mãe. A partir do segundo capítulo, a narrativa desenvolve uma estrutura convencional, ao molde romântico, colocando o leitor diante da localização geográfica e temporal, como também da apresentação das personagens para, posteriormente, acentuar suas ações. Como bom contador de casos, a localização geográfica possui uma precisão, como se vê no trecho seguinte: "em seu lado sudoeste a província de Minas termina em um ângulo agudo, em uma vasta nesga de terra encravada entre as províncias de Goiás e de São Paulo, das quais a separam os dois grandes rios Parnaíba e Rio Grande"[1] (Guimarães, s. d., p.191).

Nessa linearidade explícita, é possível perceber o senso geográfico, próprio do autor em relação à figuração do sertanejo, que o quer situado num espaço intermediário entre o homem do litoral e o indígena em seu habitat. A abertura do ângulo pelo qual se alargam as possibilidades de interação do índio com o colonizador se dá por meio da instituição mediadora entre as duas culturas: "acima da confluência dos dois rios está situado o Seminário de Nossa Senhora Mãe dos Homens, fundado há cerca de cinquenta anos pelos padres da Congregação da Missão de S. Vicente de Paula em uma vasta e rica fazenda, que lhes deixou em legado um opulento fazendeiro daquelas paragens" (idem, ibidem).

1 Tomou-se a liberdade de fazer a atualização ortográfica do texto original com o objetivo de facilitar a leitura.

A localização estratégica do Seminário impõe o ponto de intersecção na tessitura do enredo, a partir do qual se abrem as diversas biografias que vão se encontrando no decorrer das ações. Os fios que dão sustentação à trama, dentre eles o do indígena, são abrigados sob a providência do Seminário, como o próprio epíteto anuncia, "Mãe dos Homens": "por aqueles sertões vagavam por esse tempo alguns restos de tribos selvagens vindas de Goiás e Mato Grosso, já algum tanto familiarizadas com a sociedade dos brancos, mas conservando ainda os hábitos selváticos e a independência da vida errante" (ibidem, p.192). Note-se, em princípio, que o senso social presente na narrativa marca distintamente o projeto em que Guimarães se insere: de um lado o selvagem que se familiariza com o não índio; de outro, conserva seus hábitos, destacando a vida errante como aspecto mais relevante. Não se trata, então, de figurar o nativo em seu estado de natureza pura, em harmonia com a natureza e com o homem. Há algo que atravessa a cultura selvática e chega à cultura do colonizador, fazendo-os interagir, seja pela diferença dos hábitos ou impulsionados pelas mesmas paixões.

No deslocamento dos olhares e das ações, é possível perceber o enfrentamento que se dá entre a Igreja e o nativo:

> os missionários de S. Vicente, porém, parece que não são dotados daquele tino e habilidade, de que dispunham os discípulos de Ignácio de Loyola para catequizar os indígenas. Por vezes conseguiram reunir na fazenda alguns bandos; mas nunca alcançaram que se sujeitassem por muito tempo a um trabalho continuo e regular. (ibidem, p.192-3)

À medida que se impõe o peso da cultura invasora, o nativo recorre a estratégias de evasão, para manter-se ligado ao seu *ethos*:

> atraídos pelo desejo de obterem algumas roupas, ferramentas, armas e enfeites, acudiam de quando em quando ao seminário; mas no fim de um a dois meses quando muito aborreciam-se do trabalho, entregavam-se a sua natural indolência e, se apertavam com eles, desapareciam, e internavam-se de novo pelas matas do Rio Grande, continuando sua vida nômade e selvática. (ibidem)

Mesmo com nuanças do estilo romântico de figurar o indígena, há resquícios de um olhar que se prende à troca de objetos, por exemplo, como

ocorrera desde os primeiros colonizadores, passando por Marechal Rondon e se perpetuando na narrativa que os vê com "natural indolência" e com vida "nômade e selvática", aludindo à preguiça, à ociosidade que os primeiros textos dos cronistas imprimiram como estereótipo.

Se considerados esses fatores isoladamente na narrativa, corre-se o risco de não compreender o lugar em que o texto de Guimarães ocupa no cenário romântico brasileiro, no que lhe diz respeito ao teor indianista, uma vez que há certo desvio dos alicerces. No entanto, é no vértice do ângulo em que se encontra o motivo principal, do qual se irradiam as demais linhas e que sustenta o *status* dessa configuração. Jupira, personagem central, merece atenção, pelo perfil que lhe é dado, fazendo-a ocupar relevância no percurso de leitura que se pretende desenvolver.

Sua gênese como personagem de origem indígena aponta para a mistura de mãe cabocla, Jurema, e de pai branco, José Luiz, dos quais herda, além do aspecto híbrido de sangue, o batismo católico, dado o emprego do pai no seminário de Campo Belo: "batizaram-se ao mesmo tempo a mãe e a filha, e no dia seguinte o pai e a mãe receberam-se em legítimo matrimônio. Jurema trocou o seu nome selvático pelo de Anna, e a filha, que a mãe chamava Jupira, pelo nome de Maria" (ibidem, p.193). Como se pode notar, os dois nomes que assumem após o batismo referem-se às entidades católicas, Ana, mãe de São José, e Maria, mãe de Jesus. Entende-se que a troca dos nomes, pelo batismo, acentua o que já havia ocorrido na narrativa de *O Guarani*, de Alencar, por exemplo, em que ocorre uma forma de concessão social. Só com o batismo e com o nome de seu senhor seria possível salvar Ceci da catástrofe. A comunhão com o universo do colonizador é mediada pela administração de um sinal cristão que significa inserção. Dessa maneira, Jupira e Jurema assumem feição cristã ao modelarem-se nomeadamente ao colonizador, "como se a sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento de um destino" (Bosi, 1992, p.178).

A partir da filiação explicitada, a narrativa se volta às ações nucleares de Jupira. Desse modo, a construção da personagem passa a ocupar um espaço significativo em relação às demais. Em sua evolução biográfica, é possível visualizar uma gradação crescente de caracterização, iniciada pela vertente física, ao gosto romântico, com inúmeras passagens tomadas à semelhança de Iracema, de Alencar, que remetem à figura expressiva de uma nativa. Isso se pode notar, por exemplo, em: "nas selvas Jupira cresceu linda e gar-

bosa como a palmeira das campinas" (Guimarães, s. d., p.200); "era alta e bem feita. Os cabelos negros, corredios e luzentes como asa de anu, [...]. Os olhos um pouco levantados nos cantos exteriores eram bem rasgados, e dardejavam das pupilas negras lampejos, que denunciavam o ardor de seu temperamento e uma alma enérgica e resoluta" (ibidem, p.216).

Ainda sob os holofotes românticos da descrição dos detalhes, a mestiça é desenhada pelo fio encorpado de adjetivos que a estampam com uma placidez aparente, própria do homem do sertão:

> os lábios rubros, carnosos e úmidos eram como dois favos turgidos de mel da mais inefável voluptuosidade, e quando se fendiam em um sorriso mostravam duas linhas de alvíssimos dentes um pouco aguçados como os dos carnívoros, e seu sorriso tinha singular e indefinível expressão de ingenuidade e de selvática fereza. A todos esses encantos, a todas essas linhas e voluptuosas formas servia como de brilhante invólucro a tez de uma cor original, um róseo acaboclado, como que dourado pelos raios do sol, que dava peregrino relevo à sua linda figura. (ibidem, p.216)

É possível perceber nos pormenores da descrição o peso do ardor romântico pelas tonalidades e uma oscilação entre a figura angelical, portadora de ingenuidade que sua natureza fecundou, e a explosão da sensualidade, expressa na imagem de fera selvagem. Com isso, a personagem se constitui como um prolongamento do bom selvagem, com adereços não percebidos em Iracema, por exemplo, em que predomina a figura "cheia de santidade e enlevo", como o próprio Alencar lhe atribuiu no prefácio de *Sonhos d'Ouro*.

Na composição do quadro da personagem, encontra-se a comparação reiterativa com os animais e com as plantas, que revela, aos poucos, sua personalidade, saindo da condição de pureza para a de fera. Em sua beleza natural, Jupira encontra semelhanças com "a palmeira das campinas", "peregrina flor das selvas", que foge do índio Baguary como "a lontra foge do jacaré, ou como a pomba se esconde do gavião", tal qual a "caça acossada pelo jaguar" (ibidem, p.200). Ainda na fase infantil, "a menina crescia linda, engraçada e travessa como uma ariranha" (ibidem, p.195), "mas esquiva e soberba como a ema" (ibidem, p.200).

Assim como o desabrochar da "flor do ipê", a que é comparada pela mãe, no momento de entregá-la ao pretendente Baguary, a personagem as-

sume outras características diante do alargamento do círculo de ações que pratica. Negando-se a se entregar, ela passa a ser "arisca e medrosa como a saracura do brejo" (ibidem, p. 207), e sem saída, "deixou-se ficar muda e queda, como uma corça, que sentiu no cangote a garra aguçada da sussuarana" (ibidem, p.210).

Depois do assassinato de Baguary, resultado da flagrante mudança de temperamento e da agilidade de Jupira, desenvolve-se outro conflito, que envolve, a partir dele, uma aproximação maior entre a cabocla e um jovem não índio, Carlito, adolescente, sobrinho de José Luiz. Morador do seminário, desde cedo acompanhou sua prima em suas travessuras, até que "arrularam em segredo seus primeiros amores" (ibidem, p.222). Mesmo com a aversão aos homens, desde a morte do cacique, não tolerou que seu amor da infância a tivesse trocado por uma filha da agregada ao seminário. Diante disso, a metamorfose instala-se em situações que marcam a ruptura, como num ritual de passagem: "era a primeira vez que chorava em dias de sua vida, desde que deixara de ser criança" (ibidem, p.231) A comparação estende seu significado de acordo com as características similares dos animais: "as lágrimas [...] bem depressa se estancaram, e os olhos da cabocla reluziram secos e cintilantes como os da *jararaca enfurecida*" (ibidem, p.231, grifo nosso). O choro e o desejo de vingança, inseridos no contexto, evidenciam, então, uma mudança de atitude da personagem, que passa a articular as estratégias que levariam Carlito à morte. Isso pode ser apreendido no ímpeto de estancar as lágrimas e ter os olhos secos e reluzentes, uma explosão do sentimento transformador que, mesmo dissimulado diante do amante, é arquitetado na expressão do olhar.

Se no primeiro instante de transformação aparece a figura da "jararaca enfurecida", como a anunciar que a personagem interromperia um ciclo, no segundo é notável a gradação entre o uso de animais e as ações que desencadeia: "Jupira, enfurecida como a boicininga que foi pisada, agarra-lhe num braço, morde-o e enterra-lhe os agudos dentes com toda a força até esguichar sangue" (ibidem, p.236). Nota-se, portanto, que a presença da "boicininga", ou seja, da cobra cascavel, como é conhecida também no Brasil, e extremamente venenosa, acentua o caráter de violação das virtudes da cabocla até então. A agudeza do gesto da personagem é vista pelo próprio narrador como uma demonstração do que poderia vir posteriormente. Ele mesmo pré-anuncia ao leitor: "de feito, para um primeiro arrufo,

uma dentada daquelas não era má estreia, e fazia pressagiar para o segundo um braço quebrado, e para o terceiro uma punhalada" (ibidem, p.237). A presença do réptil também é encontrada em Alencar, no episódio em que "Iracema silvou como a boicininga; e arrojou-se contra a fúria do guerreiro tabajara. A arma rígida tremeu na destra possante do chefe e o braço caiu-lhe desfalecido" (Alencar, 2004a, p.52). Como se nota, a figura ofídica nos dois excertos imprime o caráter de dominação de duas indígenas guerreiras, distintas no combate, pois a primeira luta por um amor; a segunda, por seu povo. O olhar estendido e a metáfora do poder agregam em seu entorno a ambiguidade presente nas duas personagens, fusionada na imagem de doçura, primeiramente, e na expressão de mulher dominadora e valente em outra fase.

No roteiro de aproximações, a personagem ainda recebe atributos de perseguidora, como no excerto que segue: "já havia quatro ou cinco dias que Carlito não fazia uma visita a casa de Genoveva e não via Rosalia com medo de Jupira, que o espreitava lá de sua janelinha, ou lhe seguia a pista sutil e sorrateira como a *jaguatirica*" (Guimarães, s. d., p.242, grifo nosso). Além do felino, que evoca a figura do ser ágil e traiçoeiro, é-lhe destinado o furor com que quer se vingar do amante que a rejeita, tal qual "um javardo" batendo os dentes. A gradação, que se tem notado no decorrer da narrativa, estabelece um elo com as ações de menor ou maior gravidade realizadas pela personagem, que desliza das travessuras (como a ariranha), na infância, em que apreciava caçar pássaros, subir em árvores como os macacos ou nadar "nos profundos remansos", para culminar com a presença do *jaguar*, no qual são depositadas as características de estrategista hábil e dissimulado para alcançar sua presa, como ocorre na arquitetura da morte de Carlito, juntamente com Quirino.

Nesse intricado jogo criativo, que a narrativa de Guimarães tece, há um elemento que se coloca paralelo à linha comparativa com plantas e animais. O olhar da protagonista é sempre tomado pelo narrador como um indicativo de nova ação ou reação. É pelo olhar que a personagem se deixa ler em suas manifestações de sentimento, que o narrador capta e traduz em ação no enredo. Assim, informa ao leitor a característica dos olhos da personagem, que "dardejavam das pupilas negras lampejos" e "denunciavam o ardor de seu temperamento e uma alma enérgica e resoluta". Um aspecto relevante que a põe em situação de igualdade com o poder do olhar ofídico. Por outro

lado, é o mesmo olhar que mergulha em seu interior, revelando sua conduta, como se manifestasse o desejo que emerge. Diante dos agrados do cacique, emite o olhar de desdém, marcando a posição de recusa do pretendente: "Jupira contemplou o peixe por alguns instantes com admiração, depois olhou para o índio, fez-lhe um ligeiro gesto de agradecimento, e continuou no seu serviço" (ibidem, p.188).

É, no entanto, na manifestação da lágrima e de sua interrupção instantânea que se dá um dos pontos mais marcantes do "ardor de seu temperamento". Estancar as lágrimas subitamente não só interrompe a cena, mas também um ciclo, como já foi visto anteriormente, em relação à comparação aos animais. "Os olhos da cabocla reluziram secos e cintilantes" (ibidem, p.231) na manifestação de um estado ansioso por vingança, o que rompe com o estágio de aparente harmonia. É a metáfora da intervenção no itinerário de ações da personagem oscilante entre o bom selvagem, de Rousseau, e o seu prolongamento, como constituição de uma natureza plural de comportamento, consequência da intersecção na cultura dominante, que lhe impõe conceitos adversos aos seus.

O olhar que desdenha o outro e o que delimita os estágios de configuração da personagem, capturados pelo narrador, somam-se ao que produz medo em outra personagem: "Carlito ficou assustado à vista dos lampejos torvos e sinistros, que viu luzirem nos olhos de Jupira num dia que a foi visitar em sua casa; pareciam relâmpagos, que se desprendiam do seio de uma nuvem negra e tempestuosa" (ibidem, p.235). Nota-se que o narrador, no excerto, moldura o olhar da protagonista pelo ângulo de Carlito, alvo da fúria, comparada à tempestade, o que impõe à narrativa um grau de suspense, uma vez que a imagem dos olhos anuncia o desfecho da biografia do amante rebelado:

> – Eu com medo de ti?!... mas parece que estás zangada comigo?...
>
> – Se estou!... Carlito!... não zombes comigo assim, que me matas, ... ou eu te mato... (ibidem, p.235)

O negro estampado como agouro e anúncio de morte consubstancia-se ao vermelho: "os olhos fuzilavam revérberos cor de sangue" (ibidem, p.239), numa cena em que o narrador a imprime num quadro paradoxal: "Jupira em sua cólera era bela e sublime, mas bela e sublime para inspirar

um artista, e não para despertar o ardor e ameigar o coração do amante, que começa a arrefecer-se" (ibidem, p.239). O jogo presente na descrição do quadro, em que se embatem dois aspectos, cólera e sublimidade, reitera-se em relação à outra personagem, Quirino, também pretendente de Jupira, ao qual lhe destinava desprezo. A partir da transformação, a protagonista destina ao rejeitado atenção especial, mesmo que dissimulada, como forma de alinhavar o desfecho trágico para Carlito. No momento em que o narrador a compara ao jaguar, o olhar desliza do negrume e do sangue para "olhos em chama" (ibidem, p.243), ao presenciar o encontro de Carlito e Rosalia, e ainda, para "olhos macerados e injetados de sangue [...], o olhar torvo e desvairado" na presença de Quirino.

Essa intensidade de movimento do olhar e suas variações cromáticas deságuam no ato de vingança planejado: "a cabocla fitou em Quirino um olhar firme e penetrante, como quem queira devassar-lhe o fundo da alma" (ibidem, p.245). Ao perceber o sentimento do suposto pretendente, a protagonista assume com frieza a condução dos atos e o insere em sua trama, sem que ele o perceba, uma vez que usa a devoção que lhe destina em troca do assassinato do amante que a rejeita. Dentro da canoa, onde ocorre o episódio, mais uma vez a imagem do olhar é tomada pelo narrador, em face da paradoxal situação: "Carlito com olhar tranquilo, que revelava a placidez de sua alma tão serena como a torrente mansa sobre que resvalava", enquanto "Quirino com olhos torvos e espantados olhava com inquietação ora para uma ora para outra margem; [...] fitava olhar sinistro e desvairado sobre o adolescente que estava diante dele" (ibidem, p.253).

Todo o percurso narrativo, gerado no movimento do olhar e na metáfora animalesca, encerra a ambivalência da construção da personagem protagonista, movida entre as cenas de acordo com as alterações do aspecto geográfico e, sobretudo, do passional, que interfere essencialmente no resultado das ações. Como é crescente o aspecto da metamorfose, lançando-a num estágio de extremo desequilíbrio, não lhe é concedido o arrependimento ou o cancelamento de suas estratégias. Assume, pelo olhar incisivo do narrador, a posição de "fera", como anunciara, sem qualquer evidência de sentimentos de culpa, por exemplo. Às margens, "lançou os olhos pelo rio acima, [...] Súbita vertigem cobriu-lhe os olhos de uma nuvem cor de sangue [...]. Através de caligem que lhe turvava os olhos, Jupira viu aquela horrível cena como em um pesadelo [...] (ibidem, p.259).

A profundidade alcançada pela posição do olhar é fixada pelo narrador na palavra "caligem", ou seja, a protagonista mergulha num nevoeiro interior espesso diante da cena, e quebra e expectativa do leitor, ao mesmo tempo, pela manifestação paradoxal: "– Bravo! Bravo! ... muito bem! Gritou a cabocla com um sorriso de infernal ironia. – Agora venha! Venha depressa receber o prêmio..." (ibidem, p.260). Um misto de obscuridade e de euforia marca a curvatura de fechamento da biografia individual de Carlito, mas abre uma vertente com maior relevância no que se refere à intensidade de construção da personagem. As reações de Jupira oscilam abruptamente, de modo que o olhar do leitor também é instigado a perceber seus movimentos em direção ao que irá acontecer.

Somente a vingança bastaria aos olhos do leitor, que vê a protagonista contemplar o cadáver com "os olhos em brasa" (ibidem, p.261). No entanto, o olhar, que revelou ao longo do enredo o que poderia ser praticado por ela, ou as ações que poderiam ser realizadas por outros sob seu comando, oblitera uma característica do temperamento de Jupira, que só virá à tona com o cerramento da narrativa:

> Quando ela levantou-se com os lábios, as faces e o colo manchados no sangue de Carlito, estava hedionda!... Quirino horrorizado estava quase a lançar-se ao rio. Mas ela imediatamente ameigando a voz, e abrindo-lhe os braços:
>
> – Agora sou tua, – disse, – abraça-me!
>
> Quirino arrojou-se aos braços dela com o frenesi de uma paixão louca, que o levara a praticar o mais vil e hediondo assassinato. Mas ao mesmo tempo que a ia apertando contra o peito, a faca de Jupira lhe ia atravessando o coração, e nas vascas da morte ele ouvia uma voz rouca e sinistra rosnar-lhe ao ouvido estas palavras:
>
> – Morre também, vil matador! Eu não te quero... (ibidem, p.262)

Além da perspectiva insólita revelada na cena, a narrativa reserva imagens grotescas, como a canoa "tripulada por uma multidão de urubus, que disputavam entre si os restos de dois cadáveres" (ibidem, p.262), e "o esqueleto de uma mulher pendurado a uma árvore por um cipó" (ibidem, p.263), atribuído à protagonista.

Considerada a biografia de Jupira um conjunto de ações pertinentes às dos animais, a que foi comparada, e ao movimento do olhar, que prenuncia

sua conduta temperamental, é possível perceber com acuidade os intervalos da construção. Vê-se uma personagem transitória entre os atributos moldados ao estilo romântico, ao teor de Rousseau, e os indícios de um "prolongamento do bom selvagem" (Bosi, 2004, p.143) em direção às circunstâncias agravantes do momento em que o nativo desprende-se do estereótipo histórico-nacional, como em Alencar, para abeirar uma fisionomia carregada de traços influenciados pelo colonizador. Essa caracterização, segundo Bosi (2004, p.143), vai ao encontro da "natural má índole". É notório na novela o trânsito entre essas duas vias, o que não lhe retira, certamente, o *status* maior em relação à sua filiação ao romantismo, quanto à perspectiva idealizante da natureza, do amor envolto na esfera fatal e da heroína. Insere, todavia, uma situação em crise, em que o mundo exterior e suas mazelas vão tomando um contorno regido pelas leis naturais, como notado nas ações culminantes da protagonista.

Considerou-se, anteriormente, que Jupira ocupa, na narrativa, uma posição privilegiada, no vértice do ângulo, do qual se irradiam as demais biografias. Vista dessa forma, faz-se mister observar que sua figuração encontra respaldo nas duas linhas descritas acima, e suscita outros aspectos que derivam das ações das demais personagens. A linha tangencial entre eles percorre o que se pode caracterizar como o início da realização dos presságios contidos nos *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, nos quais se anunciava a destruição dos selvagens com a chegada do colonizador. Tanto no poeta quanto no romancista em análise prevalece, implicitamente, o esquema de representação de sinais que congregam no seu entorno um lastro de significados múltiplos, mas todos suspensos pela matriz da passagem do estado de natureza intocada para a natureza e o homem nativo transformados pela ação do invasor.

É preciso lembrar que, em meio à multiplicidade dos significados, traduzida na figura do índio, encontra-se a construção do ideal nacional. Em *Jupira*, projeta-se, além da particularidade do homem natural, própria da valorização romântica, o olhar que se desloca para o sertanejo, que em sua configuração faz emergir outro espaço povoado por um povo híbrido, com perdas substanciais de seus hábitos e alteração em seu comportamento. Mesmo assim, a atenção do autor não se desprende do que Roncari (2002, p.295) considera como "mudança de palco", em relação ao universo particular do Novo Mundo: "fosse no plano linguístico, para a construção dos diálogos e na narração; fosse no plano dos costumes, para a caracterização

das personagens; fosse na descrição dos locais, para a ambientação da história; ou ainda para apreender o sentido das mudanças em todos os planos". A relevância maior desses aspectos na novela de Guimarães, que se vinculam ao romantismo, mas desprendem-se ao mesmo tempo, pela transitoriedade de enfoque, é apontar que a discussão em torno do nativo não mais se concentra no aspecto pitoresco, mas na forma de pensar a sua inserção e permanência na sociedade constituída. Mais que isso, fecunda o movimento de mergulho às origens, de forma a resgatar a figura da gênese do país, como se poderá perceber nas obras elencadas no capítulo seguinte, em que prevalece a escavação do subterrâneo em busca da linguagem poética em suas raízes. Guimarães prefigura, em *Jupira*, uma atitude que será sintetizada em comum nas obras *Macunaíma*, *Cobra Norato* e *Manuscrito holandês:* a busca da unidade ante o paradoxal sentido que toma o homem nativo, desajustado em seu contexto social.

Episódio-referência

Capítulo V

O cadáver de Baguary foi rolando longos dias à mercê da torrente do Paraná, servindo de pasto aos peixes, e de banquete e batel a um tempo aos urubus, que sobre ele iam boiando rio abaixo, até que enfim foi encalhar em uma praia arenosa justamente em um lugar, onde então achavam-se arranchados os seus companheiros. Dir-se-ia que a mão do destino para ali o tangera de propósito como para clamar vingança. Posto que já meio devorado pelos peixes, foi logo reconhecido pelos seus. Baguary ao partir lhes havia prometido, que em menos de três luas havia de voltar com Jupira; que se até então não aparecesse é por que o teriam morto, e nesse caso deixava a cargo deles a sua vingança. De feito voltou, mas sem vida e sem Jupira, e apenas trazendo ainda no dorso as flechas que ela lhe havia cravado, como em vida havia trazido cravadas no peito as setas, com que os lindos olhos de Jupira lhe havia atravessado o coração.

Apenas os índios o reconheceram, soltaram grandes alaridos de dó, recolheram o cadáver em uma grande maca, teceram em torno dele danças fúnebres, e deram-lhe sepultura à sombra de uma velha sucupira.

Feitas as honras fúnebres ao seu valente chefe, aqueles indígenas trataram logo de marchar pela margem do Rio-Grande acima a fim de lhe vingarem a morte. A horda de Baguary era muito mais numerosa e forte do que o bando desorganizado em que vivia Jupira, o qual constava de relíquias de hordas devastadas e dispersadas pelos brancos. De longo tempo em contato com os brancos tinham perdido os hábitos belicosos, e grande parte de sua coragem e fereza selvática. Em breve chegou-lhes aos ouvidos a notícia de que a gente de Baguary marchava contra eles afim de vingar a morte de seu chefe. Fracos e pusilânimes, aqueles restos de família caiapó não podiam resistir aos robustos e aguerridos Guayanares, que sobre eles vinham cheios de cólera e sede de vingança, e seriam infalivelmente exterminados.

Jupira não havia ocultado aos seus a morte do sanhado Baguary; pelo contrário, risonha e triunfante lhes narrou com toda a franqueza e ingenuidade a astúcia de que se valera para livrar-se para sempre daquele feroz pretendente. Contando como certa sua ruína e possuídos de terror, seus covardes companheiros resolveram mandar um emissário ao encontro dos inimigos para dar-lhes satisfações e dizer-lhes que nenhuma parte tinham tido na morte de seu chefe, que fora Jupira a única autora daquele atentado, e que para aplacar sua justa cólera estavam prontos a entregar-lhes viva ou morta a criminosa. Este teria sido o destino da linda caboclinha se um de seus pretendentes, esperando assim fazer jus à gratidão e ao amor da rapariga, não a tivesse avisado da bárbara e aleivosa intenção dos seus.

Jupira e sua mãe fugiram para Campo Belo e acolheram-se a fazenda dos padres, resolvidas a nunca mais voltarem para a companhia dos seus pérfidos companheiros.

Era já a quarta vez que Jupira desde que nascera trocava a selva pela casa paterna, e a casa pela selva alternativamente. Seu pai a recebeu com os braços abertos, e sentiu grande alegria em tornar a achar a filha, na qual já há muito havia perdido as esperanças de tornar a pôr os olhos em dias de sua vida. Recolheu-se para casa, e extasiado de sua formosura e do viço desenvolvimento de suas esbeltas formas deu-lhe lindos vestidos e enfeites, que ela de bom grado trocou pelo curto saiote e pelo canitar de que usava nas selvas, e empregou todos os meios, todas as caricias e seduções possíveis para fixá-la de uma vez para sempre no seio da sociedade civilizada.

Se com os trajes selváticos Jupira por seu garbo e gentileza fazia lembrar uma Moema ou uma Lindóia, vestida à maneira de gente civilizada

era uma rapariga sedutora, capaz de alvoroçar o coração e inflamar o sangue de um anacoreta. Era alta e muito bem feita. Os cabelos negros, corredios e luzentes como asa de anu, eram tão bastos e compridos que a linda cabocla ainda pouco adestrada na arte de toucar, via-se em apuros para acomodá-los sobre sua pequena cabeça e muitas vezes rebelando-se contra as fitas e prisões, as quebravam e tombando-lhe pelo colo se derramavam em liberdade pelos nédios e morenos ombros. Os olhos um pouco levantados nos cantos exteriores, eram bem rasgados, e dardejavam das pupilas negras lampejos, que denunciavam o ardor de seu temperamento e uma alma enérgica e resoluta. Os lábios rubros, carnosos e úmidos eram como dois favos túrgidos de mel da mais inefável voluptuosidade, e quando se fendiam em um sorriso mostravam duas linhas de alvíssimos dentes em pouco aguçados como os dos carnívoros, e seu sorriso tinha singular e indefinível expressão de ingenuidade e de selvática fereza. A todos esses encantos, a todas essas linhas e voluptuosas formas, servia como brilhante invólucro a tez de uma cor original, um róseo acaboclado, como que dourado pelos raios do sol, que dava peregrino relevo a sua linda figura.

Quando ia à missa aos domingos, na pequena capela do seminário, todos os olhos voltavam-se para a interessante cabocla, todos a contemplavam sorrindo como mais curioso interesse e complacência. Ate mesmo os seus gestos e ademanes um pouco estouvados, o ar desajeitado e constrangido, com que vergava as suas novas vestiduras, tudo nela parecia galante e encantador.

Se bem que na pia batismal tivesse recebido o nome de Maria, os moradores de Campo Belo conservavam-lhe sempre o seu nome indígena de Jupira, por acharem-no mais galante e entenderem que lhe assentava melhor.

É escusado dizer que não faltaram apaixonados aquela tão sedutora quão peregrina formosura. Mas como já corria pela aldeia a historia da morte do cacique que às mãos da frágil menina pagara com a vida a sua audácia, os amantes de Jupira tinham-lhe certo respeito, e não a requestavam senão com certa timidez e reserva, se bem que nenhum deles tivesse intenção de lançar-lhe mãos violentas, mas aquele episódio de sua vida rodeando-a de um terrível prestigio servia-lhe de salva-guarda, e de broquel contra qualquer desacato ao seu pudor.

Entre os amantes de Jupira o mais assíduo, ardente e apaixonado, e talvez também o mais guapo, o mais rico e considerado de todos, era um mancebo por nome Quirino, filho de um abastado fazendeiro daqueles arredo-

res. Era um rapagão alto e bem disposto, de barba cerrada e negra, e pupila ardente e viva, em que transluzia todo o fogo de sua alma capaz de todos os extremos.

Quirino amava, não como se ama na cidade, onde se namora muito e ama-se quase nada, mas como se ama no sertão, em meio da solidão, debaixo daqueles céus ardentes, no seio daquela natureza esplêndida; amava com paixão, com fogo. Quirino frequentava assiduamente a casa de José Luiz, onde cercava a rapariga de mil atenções, obséquios e adorações, sem que ela nem de leve e mostrasse sensível a tantas demonstrações de afeto, por mais que ele empregasse todos os meios ao seu alcance para ganhar-lhe o coração. A princípio nem lhe passava pelo pensamento casar-se com uma pobre cabocla, filha de uma gentia e criada nos matos.

Porém quanto maior era a insensibilidade e esquivança de Jupira, mais ardente se tornava a paixão do rapaz, e mais se lhe atiçava o desejo de possuí-la; estava disposto a empregar todos os meios, a fazer todos os sacrifícios para esse fim.

Como Jupira tratava todos os outros amantes com a mesma indiferença e talvez pior do que a ele, Quirino entendeu que toda aquela insensível esquivança não era senão resultado dos poucos anos e da selvática timidez e acanhamento da rapariga, e esperava que de modo nenhum ela recusasse uma proposta de casamento com um moço como ele era, bem apessoado, rico e de boa família. Depois de ter lutado em vão por vencer a obstinada indiferença da menina, era aquele o seu último recurso. Uma vez casado mais fácil lhe seria catequizá-la e ganhar-lhe a vontade e o coração.

Demais, já esse casamento não lhe parecia tão ridículo e desigual, pois Jupira era filha legítima de José Luiz, e José Luiz empregado do seminário, tinha adquirido alguns bens de fortuna, e era homem que gozava de respeito e consideração no lugar. Quirino pois, não hesitou mais um instante, e foi pedir-lhe a mão de sua filha.

José Luiz acolheu com infinita satisfação a proposta do mancebo; não podia desejar melhor partido nem maior ventura para sua filha, e foi logo comunicar-lhe a pretensão do moço.

Ela porém com grande pasmo e desgosto de José Luiz recusou-se obstinadamente a semelhante casamento. Foi debalde que José Luiz por muitos dias lutou com ela empregando exortações, conselhos, súplicas e até por fim repreensões e ameaças para induzi-la a aceitar a mão do Quirino.

– Meu pai, – disse ela afinal com um sorriso, que fez arrepiarem-se as carnes a José Luiz, – ninguém será capaz de dar-me um marido contra a minha vontade; eu já sei como a gente se livra deles, quando nos querem levar à força.

José Luiz assombrado com aquela resposta recolheu-se silencioso e desistiu do seu propósito. (p.213-20)

Parte III

Rio acima, rio abaixo: a arqueologia da linguagem mitopoética

Para justificar a presença das obras nesta parte, toma-se de empréstimo a imagem usada por Cavalcanti Proença, da tradição popular, *rio acima/ rio abaixo*, presente no título, com o intuito de fazer visível o movimento das águas que se encontraram no desaguadouro do mito. Em meio aos canais que levam e trazem os sedimentos da cultura primitiva, os três textos aqui selecionados têm em comum a escavação do subterrâneo em busca do frescor da linguagem poética, que os sustentam em sua arquitetura, bem como o encontro das raízes, para fazer um Brasil à sua semelhança, descoberto em seu espaço interior, não apenas no litoral e nos centros urbanizados.

Há, contudo, também, entre os autores, uma característica que os aproxima quando se trata de compreender a matéria constitutiva de suas obras: foram viajantes. Cada um, aliado aos seus ideais, palmilhou os horizontes das terras compridas e dos sertões povoados de seres imaginários que foram tecidos à medida que os olhos captavam as imagens dilatadas de um mundo a ser visto e sentido. Das andanças nasceram *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp e *Manuscrito holandês ou A peleja do caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba* (1960), de Manuel Cavalcanti Proença.

A presença das três obras marca-se pela relação intrínseca, verificada na análise, que busca a linha constitutiva da figuração indígena como um aspecto sincronizante, e que confirma, também, outros elementos de informação externa. As características que ressaltam são as mesmas, com pequenas variações no que se estende do mítico e folclórico, matéria mais genérica

e comum entre elas, ao tema diretamente ligado ao aspecto socioeconômico e de desestruturação cultural, mais profundo em *Manuscrito holandês*.

Mesmo com o distanciamento temporal de Cavalcanti Proença em relação aos dois outros autores, é necessário ressaltar que sua narrativa é inserida neste conjunto em razão dos traços paralelos ao projeto do qual *Macunaíma* e *Cobra Norato* emergiram. São obras que traduzem em seu bojo alguns dos mais importantes aspectos da evolução da literatura brasileira rumo à sua expressão autônoma, constante nas letras nacionais desde as primeiras manifestações, mas presente com maior vigor no modernismo, em que os anseios de um momento de vida coletiva fazem eclodir o empenho nacionalista na afirmação dos traços de identidade.

Esse período de consolidação das letras e das artes brasileiras teve como ápice a polêmica Semana de Arte Moderna, para a qual confluíram as vibrações em torno da visão mais real do Brasil. Tornou-se, assim, porta-voz de uma geração de intelectuais com sintomas de exaltação nacional, que determinaria transformações não apenas no âmbito das artes, mas também, nos fatores sociais, econômicos e históricos. Se não modificaram as consciências ainda arraigadas nos padrões arcaicos, fizeram estremecer os pilares de um passado colonial, de cultura transplantada, para assumir o nacionalismo como projeto de emancipação política, cultural e econômica. Assim, manchados os costumes sociais e políticos, segundo Andrade (s. d., p.231), "o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional", exigindo do escritor uma postura legítima ante o local, quer seja ele nacional, quer seja regional. Que não fosse de caráter programático e de tom passional como no romantismo, mas no sentido antropológico, voltado à expressão interna do povo, com seu universo de mitos, lendas, danças, festas e falares, entrelaçados ao passado histórico, trazidos sob novo olhar, por códigos coerentes com o estado de lucidez exigido pelo movimento.

Todos esses aspectos não poderiam figurar apenas como episódicos, individuais, pois o movimento, ainda segundo Andrade (s. d., p.235-6), "foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional [..], eminentemente destruidor". Dessa maneira, foi caracterizado como aristocrático "pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo [...]", necessitando, portanto, de um esboço coletivo, no qual estivessem

presentes os três princípios fundamentais apontados por Mário de Andrade: "o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional" (ibidem, p.242).

Se a realidade brasileira deveria ser exponencial nas produções da época, os instrumentos a representá-la deveriam, também, seguir a mesma ordem. Para isso, as inovações passariam necessariamente pelas pesquisas do falar e escrever, uma forma de renovar a linguagem pela representação do estado de consciência que rompia com a mentalidade conservadora a serviço da burguesia e do Estado. Assim, as diretrizes avançaram para o que o país possuía de mais original, sua cultura primitiva, como um princípio basilar de recomeço, para conhecer a origem e, dela, extrair o que lhe é de mais significativo. Esse desejo de conhecimento, que perpassou sociedades distintas, fez o movimento de "voltar atrás", como forma de "atualizar determinados eventos decisivos da primeira infância", como propõe Eliade (2006, p.74), ao interpretar a ideia freudiana que ressalta a crença de que é possível reatualizar os eventos primordiais revelados nos mitos. Assim, o mito cosmogônico, perseguido nos ideais modernistas, cumpriria uma de suas funções, a criação poética, pela qual se reviveria o evento da constituição do brasileiro.

Além do aspecto do retorno às origens, é necessário apontar que as obras em questão não são produções isoladas, mas frutos de um conjunto de fatores que abarcam, afora o contexto já mencionado, raízes vinculadas a momentos significativos da história da nação, como o nacionalismo, proposto paralelamente à Independência, que se fez fértil no modernismo.

Têm-se, dentro das plataformas revolucionárias do movimento, *Macunaíma* e *Cobra Norato*, exemplos ligados "por uma inquietação, subjacente à qual se reconhece o intuito programático de redescobrir e incorporar a realidade brasileira à literatura, assumindo a identidade nacional em suas raízes" (Averbuck, 1985, p.33). *Manuscrito holandês ou A peleja do caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba*, publicado bem mais tarde, em 1960, corresponde a essa inquietação desde a questão do "ir à origem", em busca de um inventário da vida brasileira pelos relatos do mito, da lenda e do folclore, como também, no que diz respeito ao tema da travessia, ponto comum entre as três obras e ancorado no manancial recolhido pelos escritores, conforme atestam suas biografias.

No conjunto, são assinalados os traços comuns, o nacional e o popular redescobertos nas fontes da música e na oralidade típica e espontânea do povo, como em *Macunaíma* e *Cobra Norato*, acrescidos de um tom mais crítico em *Manuscrito holandês*, que, além de incorporar esses elementos à narrativa, evidencia em sua arquitetura o jogo entre as forças, não somente lendárias, tal qual Mitavaí e o Monstro Macobeba, mas ideológicas, políticas e econômicas, impostas pelo capital estrangeiro, na ocupação das terras e na destribalização dos nativos.

Desse modo, *Macunaíma* e *Cobra Norato* são inscritos como textos paradigmáticos da fase heroica do movimento modernista, da geração de 22, que imprimiram em suas linhas o misterioso mundo amazônico, apreendendo a consciência primitiva para outorgar ao mito o poder de redizer a gênese brasileira. O *Manuscrito holandês* circunscreve essa dimensão pelo viés do impacto causado pela intersecção do fabulário nacional, herdado e enriquecido pelo caboclo, que conduz o homem a um estado de encantamento, como se verifica no encontro com o Boi Espácio, dentre outros, em contraste à imagem do inferno, impressa na realidade social opressora que expulsa o mesmo homem de sua condição livre para o engessamento do capital.

Nas análises a seguir, serão tomados como pontos centrais Macunaíma, o herói transubstanciado da cultura taulipangue e Mitavaí, descendente de Macunaíma, que faz o movimento do sertão para o litoral em busca de afirmação enquanto indígena. Em sua travessia, a exemplo de seu ancestral, depara com a degradação do meio e a imposição de hábitos contrários à sua cultura, além de ser manipulado pelo poder vigente que o enreda em seus jogos financeiros. Ambas as personagens estampam com maior nitidez a condição indígena e seu arcabouço cultural. Em *Cobra Norato* não se visualiza uma personagem nomeada, portadora de indicadores da cultura indígena. A obra exibe, no entanto, um complexo mítico herdado dos povos tupi que a torna exemplar na conjugação do fazer poético com o cabedal folclórico amazônico.

1
A banzar com Macunaíma (Mário de Andrade)

> *Meu Macunaíma nem a gente não pode bem dizer que é indianista. O fato dum herói principal de livro ser índio não implica que o livro seja indianista. [...] Macunaíma também não é índio propriamente: é um ente de lenda, cresce quando quer e um poder de coisas assim. O livro é quase que só habitado por fantasmas. Porém não passa duma brincadeira.*
>
> Mario de Andrade, *Carta a Carlos Drummond de Andrade*

Considerados os oitenta anos da publicação de *Macunaíma*, parece, à primeira vista, problemático tomar o texto mais uma vez para estudo, dadas as múltiplas transformações que já ocorreram no *corpus* literário brasileiro e a vasta crítica produzida no entorno da obra. Conforme se procedeu com as anteriores, e que possuem uma história mais antiga, interessa o olhar que se desprende do momento histórico atual em busca da interpretação da cultura e de sua manifestação na forma de texto literário, em que o indígena foi legitimado como traço constitutivo do brasileiro. Esse modo de reler a obra contraria, de certa forma, o pensamento do autor em relação à palavra "identidade", uma vez que, ao resguardar-se do patriotismo dominante, preferiu utilizar "entidade nacional dos brasileiros", nos dois prefácios redigidos e não publicados, nos quais demonstrou dificuldade em dar uma interpretação à obra.

Macunaíma, publicado em 1928, foi escrito na Chácara da Sapucaia, de Pio Lourenço, então próxima a Araraquara – São Paulo, entre 16 e 23 de dezembro, sua primeira versão, e, dessa data, até 13 de janeiro, sua segunda versão. Numa rede, e acompanhado de seu cigarro, Mário de Andrade assumia a escritura do que seria o "Retrato do Brasil" sob os holofotes da magia e do sobrenatural, impetrando, em meio à ruptura proposta pelo Movimento de 22, um jeito novo de olhar para as diversas faces da brasilidade. Não foi um surto de psicose que o levou a escrever em tão pouco tempo a obra expoente do modernismo brasileiro. Foi, antes de tudo, o resultado de um profundo desejo de mostrar o país pelo "primitivismo estético", construído a partir de pesquisas em busca da matriz das gentes ameríndias, ao mesmo tempo em que transfigura os aspectos convencionais, herdados da tradição naturalista.

Na obra coordenada por Lopez, Ribeiro (1996a, p.XVIII) destaca, na "Liminar", o valor de Mário de Andrade no que se refere ao encantamento que sua narrativa provoca com seus "saberes do mato virgem". Para o etnólogo e romancista,

> Mário precisou de muita alma e coragem para escrever este retrato oblíquo, transverso, do Brasil. Sobretudo, para assumir a alegria infundada a até inverossímil de nossa gente tão pobre e famélica. Escrever Macunaíma exigia gênio demais. Isto, Mário tinha. Suficiente, não só para confessar, em desespero, que o mundo não tem remédio, mas também para transcender tanto do desengano poético, como do arrazoado ideológico e entrar na gandaia popular, rindo com o povo, neste livro-palhaçada: desconcertante utopia antiufanista.

A necessidade de reinterpretar o país fez o autor mergulhar num universo povoado de histórias, no qual encontrou um deus de pouco caráter, recolhido dos mitos e lendas indígenas. Assim, os estudos de etnografia e folclore o levaram a Theodor Koch-Grünberg, na obra *Vom Roraima zum Orinoco – Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianern,* considerada célula *mater* na construção da trama. Mesmo diante das provas contundentes da gênese, ainda é possível indagar acerca do motivo que levou Mário ultrapassar a fronteira da cultura e da geografia brasileiras, para esboçar uma personagem que suscitasse a fusão das etnias fundamentais na formação do povo brasileiro, uma vez que as fontes extrapolam o aspec-

to nacional em diferentes situações. Nota-se, inicialmente, que as personagens de Koch Grünberg provêm, também, de regiões circunvizinhas ao Brasil, como a Venezuela e a Guiana.

Ao buscar o sentido da obra, Ribeiro (1996a, p.XXI) entende *Macunaíma* como "uma reversão de imagens" que sai de "uma literatura pejada de europeidade e circunspeção" para adentrar "no desvario antropofágico". Assim, a originalidade da obra estaria na mistura de "mitos e sacanagens, etnografias e invencionices, semânticas e galimatias" nas quais "Mário expressa os brasileiros tal como ele, e só ele então, os via". Considerado esse aspecto, pode-se compreender a escolha do termo "entidade nacional" para designar, de maneira problemática, o brasileiro híbrido. Perrone-Moisés (2007, p.191) aponta que "entidade", em sentido filosófico, supõe "'um ser desprovido de toda determinação particular'", o que estabeleceria a fidelidade de Macunaíma como retrato do "ser híbrido, contraditório, em processo".

Seguindo a trilha construída, observa-se, então, que Mário recolhe das figuras lendárias e folclóricas, tanto do Brasil quanto de povos fronteiriços, o esboço de um herói ambíguo, transeunte de uma epopeia indígena e o lança aos polos do humano e do mítico. Com isso, gesta um herói plural, portador de um amálgama capaz de torná-lo irresoluto em seu caráter, resultante da mistura das três principais etnias formadores do povo brasileiro: o branco, o índio e o negro. Assim, a vertente dos motivos etnográficos pré-colombianos, de origem indígena, faz a obra derivar para a feição ideológico-histórica, ao propor a representação expressa a partir desse potencial, tecida, paralelamente, nos elos da imigração e da máquina, em meio ao ferro e cimento da industrialização crescente na cidade de São Paulo. Seu significado abre-se em leque, conforme Perrone-Moisés (2007, p.190), ao denominar *Macunaíma* "obra aberta e plural. Não é a demonstração de uma tese; é uma hipótese, um estudo, uma reflexão, e sobretudo uma busca. Como seu herói, M. A. busca uma 'muiraquitã', e essa muiraquitã é a 'entidade brasileira'".

Pelas duas vertentes constrói-se a linguagem da rapsódia que atinge o ápice de sua inovação, em termos de produção literária brasileira, ao interpenetrar os afluentes folclórico-míticos e ideológico-históricos, fazendo "transpor os limites do descritivismo urbano ou sertanejo (então ainda vivo em nossas letras) por meio de um andamento antes legendário do que naturalista, documental" (Bosi, 1996, p.172).

Com estampa modernista, a obra tanto destitui o herói moldado dentro de um determinado espaço regional, conforme visto no indianismo, como desestabiliza a *mímesis* romântica no que lhe é peculiar à idealização do povo formado a partir da matriz indígena. Fusionam-se, a partir daí, erudito e popular, sob o verniz satírico e paródico, pelos quais se faz pontilhar um jogo intercultural em que as diferentes etnias se encontram, seja pelas peripécias do herói na cidade de São Paulo e em sua travessia pelas regiões do país, ou pelas marcas da linguagem que as representam. Assim, a autenticidade índia que quer alinhavar nas peças de montagem da narrativa serviu antes de tudo, "para fugir do discurso espúrio, seja do índio alencariano, seja do pretenso civilizador" (Ribeiro, 1996a, p.XXI). Daí a busca incessante bebida em tantos textos. Mas não se trata apenas de tomar água límpida da fonte e deixá-la correr naturalmente. A "entidade" é desvestida e revestida, segundo Ribeiro (1996a), "de tupinólogos porandubas, de brasilidades arcaicas e de africanidades, que são nossas matrizes que ali reluzem" (ibidem, p.XXI).

Na concepção do exegeta de *Macunaíma*, Cavalcanti Proença (1978), o grande mérito e originalidade da obra dizem respeito às fontes que perpassam desde a citada anteriormente, do etnólogo alemão, às expressões dos índios Caxinauá, colhidas por Capistrano de Abreu, como também Couto Magalhães, Simões Lopes Neto, e uma série de outros nomes exponenciais na sistematização do folclore brasileiro. Segundo o crítico, "aqui, como em toda obra de Mário houve documentação, desejo, de autenticidade" (ibidem, p.63).

O *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença, publicado em 1955, assume, dentro da crítica, um valor ímpar, tal qual *Macunaíma* o teve na ficção. Um trabalho de precisão cirúrgica, em que são demarcadas as linhas que se entrelaçam na narrativa, fazendo visíveis as interferências da pesquisa no esboço do herói/anti-herói, na formatação da linguagem construída pelas "palavras do Rio Grande do Sul ao lado de regionalismos nordestinos, do Brasil Central ou da Amazônia" (ibidem, p.10), síntese de um projeto artesanal de Mário, para quem a arte tem "uma finalidade imediata" e "foge ao absenteísmo" (ibidem, p.18-9).

Ainda sob o olhar da crítica, a estrutura da narrativa de Mário assenta-se, segundo o estudo de Campos (1973), nas formulações de Wladimir Propp quanto à sua sistematização do conto popular: "Propp, com escopo

científico, tratou de pôr entre parênteses os elementos variáveis [...]; Mário, com intuitos artísticos, percebeu o que havia de invariante na estrutura da fábula para justamente poder jogar criativamente com os elementos variáveis sobre esse esquema axial" (ibidem, p.24).

A análise de Campos (1973, p.53) parte do princípio de "engendramento em mosaico do Macunaíma". A expressão "conto-mosaico" já fora utilizada por Florestan Fernandes, além da definição de Propp ao conto maravilhoso como "'trabalho em mosaico' (*mosaikarbeit*), feito de pedrinhas intercambiáveis" e a alusão de Lévi-Strauss a "'peças de um mosaico' para exprimir o 'modo de configurar a realidade', próprio da 'visão mítica'" (ibidem, p.85). Aplica à narrativa rapsódica uma "operação textual" consubstanciada nos princípios proppianos, por entender que a obra conserva os traços pertinentes à fábula, como o "paganismo, o uso e ritos arcaicos" (ibidem, p.56). Há que se assinalar, no entanto, que a narrativa vai além do paradigma fabulístico no que diz respeito ao hibridismo, oriundo do aspecto inventivo do autor que ora reata a narrativa ao universo mitopoético, ora o revisita pela paródia e pelo humor.

Se, por esse viés, Campos (1973) compreendeu a lógica estrutural da obra, não o foi para Mello e Souza (1979), em *O tupi e o alaúde*, no qual fez críticas contestadoras. Para Souza, "a fragilidade maior de seu enfoque (o de Campos) foi ter projetado num livro, cujas componentes eram todas ambíguas e ambivalentes, uma leitura unívoca, que rejeitava os desvios da norma, para fazer a obra de arte caber à força no *modelo* de que, fatalmente, teria de extravasar" (ibidem, p.51). Em sua leitura, Souza mostra que as origens da composição de Macunaíma têm seus liames aportados numa "remota tradição narrativa do ocidente, o romance arturiano, que por sua vez desenvolve um dos arquétipos mais difundidos da literatura popular universal: a busca do objeto miraculoso, no seu caso, o Graal" (ibidem, p.74).

Além do desvelamento desse universo "subterrâneo" presente na rapsódia de Mário que o remete ao romance arturiano, Mello e Souza (idem, p.12) tem a convicção de que

> Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto

> à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da *suíte*[1] – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do Bumba-meu-Boi – e a que se baseia no princípio da *variação,*[2] presente no improviso do cantador nordestino, onde assume forma muito peculiar.

Toda a ambiguidade expressa em *Macunaíma*, desde seu núcleo – a perda e a busca da muiraquitã – aos episódios secundários, encontra abrigo no bailado Bumba-meu-Boi,[3] no qual estariam representadas as mais diversas manifestações musicais existentes no país. Assim, "o boi – ou a dança que o consagra – funcionava como um poderoso elemento 'unanimizador' dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade" (idem, p.18). O herói Macunaíma, por conseguinte, simbolicamente, atualiza um dos episódios marcantes da dança em que ocorrem a morte e a ressurreição, como se nota no ritual de sacrifício e no ressurgimento como estrela.

Na interpretação de Campos (1973), a presença do boi é, de modo particular, uma transmutação do bode expiatório da lenda taulipangue (anta), no episódio em que Macunaíma encontra o boi "Espácio que viera do Piauí" (p.148), ao ser perseguido pela sombra. Esta, enganada pelo herói,

---

1 Segundo Mello e Souza (1979, p.14), a *suíte* "é um dos processos mais antigos de composição. Comum à música erudita e popular, não é patrimônio de povo nenhum. Constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores". São exemplos de *suíte*: "os Fandangos do sul paulista, os Cateretês do centro brasileiro, e no Nordeste os Caboclinhos, 'os cortejos semi-religiosos, semi-carnavalescos dos Maracatus', as Cheganças, os Reisados".

2 A *variação*, segundo Mello e Souza (idem, p.19), "é, como a *suíte*, uma regra básica de compor e consiste em 'repetir uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivos dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade'".

3 A festa do boi assume diferentes nomes no Brasil: como o Boizinho Barrica, Boi Barroso (na região sul da Bahia, o festejo, e no Rio Grande do Sul, uma cantiga), Boi Calemba, Boi Canário (Pará), Boi de Canastra, Boi Caprichoso e Boi Garantido (no Amazonas, variantes de Boi-Bumbá de Parintins), Boi-de-Fita, Boi de Humaitá (Rio Grande do Norte), Boi de Mamão (Paraná e Santa Catarina), Boi de Reis, Boi Surubim (Ceará), dentre outros. Em seu texto "As danças dramáticas do Brasil" (1982), Mário de Andrade tratou de conceituar essas danças, destacando o bumba-meu-boi como "a mais exemplar" e, também, como "a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas" (cf. Cavalcanti, 2004). Segundo Lopez (1972, p.133), "o boi, herói de romance popular, é capaz de proezas extraordinárias; quase sempre foge, para depois ser capturado ou morto, à custa de duras penas. Depois, é dividido, resulta no próprio banquete do totem que faz crescer socialmente sua dimensão e que dá, para Mário de Andrade, mais uma prova do sentido coletivizador do animal".

"fez poleiro no costado dele". Assim, a cantiga do folguedo é inserida, primeiramente pelo canto da sombra: "Meu boi bonito,/Boi alegria,/Dá um adeus/Pra toda família! [...]" (p.148), que acompanha o boi até sua morte por inanição. A cantiga também está referenciada pelos urubus, que fazem a festa enquanto devoram o boi: "Meu boi bonito,/Boi Zebedeu,/Corvo avoando,/Boi que morreu. // Oh...êh bumba,/Folga meu boi!/oh...êh bumba,/Folga meu boi!" (p.150). Na disputa entre os urubus e a sombra pela posse do boi, recria-se o fabulário indígena em que Kasana-Pódole[4] recebe sua segunda cabeça: "a sombra teve raiva de estarem comendo o boi dela e pulou no ombro do urunu-ruxama. O Pai do Urubu ficou muito satisfeito e gritou: – Achei companhia pra minha cabeça, gente! E voou pra altura. Desde esse dia o urubu-ruxama que é o Pai do urubu possui duas cabeças. A sombra leprosa é a cabeça da esquerda" (p.150).

A presença de uma dança dramática dentro do arcabouço folclórico nacional é entendida por Lopez (1972, p.132) como o reflexo do "inconsciente coletivo, preso ao que o escritor considera 'forças vitais', exemplificado na motivação sentida pelo povo para trazer para o cotidiano parcelas da cerimônia anual do culto ao Boi". Além disso, segundo a crítica citada, cabe ao Boi "enfeixar passado e presente, isto é, primitivismo do povo brasileiro enquanto raiz histórica e enquanto condição social [...] uma das características mais legítimas do país" (ibidem, p.136).

Importante destacar, ainda, que, pelo aspecto "subterrâneo", a narrativa de *Macunaíma* alcança "um fio arquetípico [...], que indetermina a caracterização do personagem estilizado, movido intensamente pela libido, no seu retrato multifacetado pelas referências folclóricas com um tratamento paródico e carnavalizado", conforme os estudos de Motta (2006, p.111), ao apontar para dois aspectos: o que está ligado ao romance grego, no qual se encontra a busca amorosa e o que está ligado à Idade Média, em que se encontra o motivo espiritual. Assim, o "padrão romântico de narrativa-busca", de motivo amoroso, concretizado na figura da amada Ci, encontra-

4 No fabulário indígena, Kasana-Pódole é antropófago e possui duas cabeças. Na lenda 28, de Grünberg, o herói Etetó é transformado em Wewé , um "come-tudo", mítico. Senta-se nos ombros de uma anta, até que ela caia de fome. Com a chegada do urubu-rei para devorar a carniça, Wewé pula-lhe no ombro e forma-lhe a segunda cabeça. Em *Macunaíma*, Etetó é Jiguê, que envenenado por Macunaíma, transforma-se na sombra leprosa (cf. Campos, 1973, p.232-3).

se com o motivo espiritual da busca da muiraquitã, ambos marcados pela presença irônica e satírica que a rapsódia agenciou. Por esse viés, segundo Motta (2006, p.113), consolidam-se na arquitetura de *Macunaíma* o "substrato folclórico e lendário", que, somados, fazem "da sinuosidade da malandragem um jeito de caracterizar o anti-herói brasileiro".

Uma dessas linhas sinuosas é percebida no artefato do capítulo *Macumba*, por exemplo, em que Exu e demais entidades afro-míticas são invocadas para que Macunaíma, filho de Oxum, se vingue de Venceslau Pietro Pietra, gigante Piaimã, opositor na posse da muiraquitã.[5] Confluem no episódio as três culturas presentes na formação do povo brasileiro: a portuguesa, a africana e a indígena. Encontram-se tia Ciata, "uma negra velha com um século no sofrimento" (Andrade, 2001, p.57-8), um filho de Ogum, tocador de atabaque, "Olelê Rui Barbosa", e demais seguidores: "advogados taifeiros curandeiros poetas o herói, gatunos, portugas senadores, todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza" (ibidem, p.58). O herói, representante indígena e negro, escolhe a periferia da cidade industrializada para participar de um dos rituais mais sincréticos entre os inúmeros episódios recriados por Mário a partir do espaço cultural autóctone. Nele figuram, lado a lado, deuses africanos bantos e yorubas (nagô), o demônio da cultura caxinauá, *icá*, como também o mito judaico-cristão invertido na oração do Pai-Nosso, dirigido a Exu.

Além desse compêndio multicultural expresso no capítulo citado, o satírico *Cartas pras Icamiabas* revela, também, outra dimensão de encaixe do material colhido por Mário. Aqui, o filho da etnia tapanhumas, Macunaíma, descreve a terra desconhecida para suas súditas. É o olhar do índio em

5 De acordo com os estudos de Berthier Brasil (1986, p.79), em *Mitos amazônicos – O Caríua*, "sempre em noite de lua cheia, as Amazonas reuniam-se à beira de um lago chamado Yaciuaruá, para celebrar um ato que era o mais importante de sua tradição tribal. De longe, acorriam guerreiros valentes, já que era a única oportunidade concedida a um homem para pisar o sagrado império das mulheres. Perfumadas, enfeitadas e transbordantes de alegria, no exato momento em que as águas límpidas refletiam por inteiro a lua, as Amazonas se lançavam ao lago, mergulhando até o fundo, dali trazendo um talismã de pedra verde, chamado muiraquitã. Em terra firme, de volta, cada uma presenteava, então, o homem que com ela compartilharia daquela noite de amor. Pela madrugada, finda a festa, o guerreiro regressava à sua tribo levando dependurado ao pescoço o galardão mais cobiçado por um legítimo filho de Tupã: o seu muiraquitã. Passados os meses, do fruto do amor poderia nascer um novo ser. Se fosse homem, seria sacrificado; se mulher, era aceito festivamente e incorporado àquele mundo fascinante de mulheres valentes".

direção à cultura que o moveu de seu império até à margem de sua aculturação, ante as máquinas e o homem moderno e civilizado. Seria apenas um episódio, não fosse a paródia à linguagem clássica tomada junto aos eruditos, tal como Rui Barbosa e Coelho Neto. O herói ainda utiliza um trecho do Canto V, estrofe 37, de *Os lusíadas*, de Camões, em que anuncia o desafio aos portugueses no caminho para as Índias: "Porém já cinco Sóis era passados/Que dali nos partíramos, cortando/Os mares nunca de outrem navegados/[...]/Quando hua noite, estando descuidados/[...]". Ao informar as índias da perda da muiraquitã, Macunaíma elabora um discurso explicativo em torno da palavra para amenizar a notícia, ao entender que a linguagem utilizada seria de difícil compreensão às súditas:

> passemos, pois, imediato, ao relato dos nossos feitos por cá. *Nem cinco sóis eram passados que de vós nos partíramos, quando a mais temerosa desdita pesou sobre nós*. Por uma bela noite dos idos de maio do ano translato, perdíamos a muiraquitã; que outrem grafara muraquitã, e, alguns doutos, ciosos de etimologias esdrúxulas, ortografam muyrakitan e até mesmo muraqué-itã, não sorriais! (Andrade, 2001, p.71, grifo nosso)

No relato, segundo Proença (1978, p.173), "Mário de Andrade, além da demonstração de conhecimento da língua antiga (e há testemunhas de que ele frequentava Frei Luís de Souza e outros clássicos) quis mostrar a incoerência dos que imitam essa linguagem desusada, intercalando, sem querer, trechos da linguagem falada no Brasil". Seguindo o raciocínio de Proença, há na carta um quê de artificialismo, de linguagem anacrônica, ou de "pedantismo", tal como Mário apontou em carta a Manuel Bandeira. Além disso, o próprio autor da obra aponta que a ocasião era para "satirizar os cronistas nossos (contadores de monstros nas plagas nossas e mentirosos a valer)" (apud Proença, 1978, p.175). A presença da sátira aos cronistas inverte a visão do paraíso descrito nos documentos iniciais, em que a nova terra é mostrada somente pelo viés da exuberância e da riqueza naturais, sob o ponto de vista do estrangeiro. Agora, o olhar é do nativo em relação à sua própria terra, um estrangeiro, também, se consideradas as alterações no meio, praticadas pelo colonizador.

No conjunto das ações desenvolvidas por Macunaíma, o capítulo da *Carta pras Icamiabas* eleva-se como uma proposta basilar ante a presença do

indígena como participante-formador do *ethos* brasileiro. Isso se deve à mudança de olhar, dentro da própria narrativa, que leva ao riso pela presença de vocábulos grafados erroneamente e pela preocupação exagerada do herói com os termos ligados ao sexo: "algum libido saudoso, como explica o sábio tudesco, doutor Sigmund Freud (lede Fróide)" (Andrade, 2001, p.72); "são sempre alvíssimas as donas de cá; e tais e tantas habilidades demonstram, no brincar, que enumerá-las, aqui, seria fastiendo porventura" (ibidem, p.73).

Além do tom jocoso e irônico, a carta subscreve a liberdade da experiência artesanal e da visão pessimista diante do passadismo instaurado nas entrelinhas da história. Mais ainda, deixa pontilhada a "crítica à ética cristã, à organização da sociedade ocidental e em descrédito da máquina e dos estilos de vida e de comportamento por nós recebidos da civilização europeia" (Coutinho, 1986, p.38). A visão de Macunaíma em relação ao país, na descrição que faz dos problemas no decorrer da carta, torna clara a crítica diante das desgraças oriundas do atraso da nação: "em breve seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte!..." (Andrade, 2001, p.79). O segredo da decadência é tecido num dístico que encerra seu significado e o remete à lembrança dos paulistas: "POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA / OS MALES DO BRASIL SÃO" (ibidem, p.79).

A análise de Fonseca (1996), em relação à carta, aponta para uma característica que o próprio autor definira. No capítulo considerado como "*intermezzo*", "o foco narrativo se transfere do contador, cantador, rapsodo, para o herói. Diferente do rapsodo – que é culto, e que imprime às suas fontes populares experiência de vida e crivo intelectual –, o missivista é inculto, semianalfabeto, um tanto perplexo ante o mundo letrado que acaba de adotar, impressionado com o poder da palavra escrita" (ibidem, p.330). Vê-se, no texto, o encontro de diversos temas em que transitam desde o enfrentamento com a cultura urbana e o conhecimento da língua à falta de dinheiro, motivo pelo qual escreve às índias, com intuito de satisfazer seus desejos.

A arquitetura dos dois episódios é marcante no sentido de demonstrar que *Macunaíma* é mais que um texto talhado ao estilo modernista, no qual se busca uma resposta à identidade brasileira, soterrada pelos destroços da colonização. Além desse propósito, desnuda uma face ambígua do indígena, vista pelo ângulo da pluralidade de motivos e cores que revelam o perfil da nação brasileira histórica e literária. Edifica-se, então, um elemento catalisador entre os mundos contraditórios conjugados no texto: de um lado o

mundo civilizado, capitalista e, de outro, o primitivismo mítico das fontes pré-colombianas, da Amazônia venezuelana e da Guiana. No entremeio a esse conjugado mundo de dizeres e de significados, encontra-se um indígena "transitório", pois nasce índio-negro e se torna loiro de olhos azuis, como maneira de se fazer visualizar não apenas como etnia isolada e primitiva como formação, mas como amálgama figurativo de um brasileiro sem feição singular. Ao mesmo tempo e em diferentes espaços é uno e múltiplo – brasileiro e latino-americano.

Nota-se, então, que as vozes da crítica que confluem em direção à rapsódia visualizam tanto "o desejo de contar e cantar episódios de uma figura lendária [...] e que trazia em si os atributos do herói" quanto "o desejo não menos imperioso de pensar o povo brasileiro, nossa gente, percorrendo as trilhas cruzadas ou superpostas da sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade" (Bosi, 1996, p.171). Para isso, a figura híbrida foi esboçada, como afirma o próprio autor, em carta a Manuel Bandeira, na ilogicidade de seu herói: "é justo nisso que está a lógica de Macunaíma: em não ter lógica" (apud Proença, 1978, p.11).

Assim, em torno da polêmica que se instaurou na construção da personagem do indígena-negro-branco, Proença (1978, p.11) assinala: "em verdade Macunaíma não pode ser analisado pela lógica, está fora do bem e do mal, é um herói verdadeiro, às vezes contraditório, e isso Mário notou. Mas a contradição vem do expoente máximo das virtudes e qualidades anormais que nele se exaltam".

Visto pela concepção fabular do estudo de Campos (1973), o herói nasce após "um momento de silêncio", tal qual a atmosfera do início das fábulas, "no fundo do mato – virgem", filho de uma índia tapanhumas (que significa negro), sem pai, apenas como "filho do medo da noite" (ibidem, p.13). Assim como em *Iracema*, de José de Alencar, o herói tem seu nascimento na abertura da narrativa:

> Alencar elaborou-o numa fórmula estilística que ficou célebre, emblematizando por sua vez nosso Indianismo Romântico. Mário, fazendo de certa forma "Indianismo às avessas", deformou-a grotescamente, substituindo em seu herói os traços de beleza da virgem alencariana por traços de feiúra, [...] reaparece em Mário provido de carga semântica negativa: o herói é "preto retinto", uma "criança feia". (Campos, 1973, p.106)

Nesse primeiro segmento narrativo, em que Macunaíma recebe o sopro de vida, pode-se notar o entrelaçamento de linhas em sua constituição, o que revela o ponto de tensão acerca da sua identidade. Miraculosamente não é filho de uma índia virgem, como nos mitos, e sim de uma mãe "velha", que tem dois filhos. Além disso, é negro, o que evidencia o caráter plural de sua etnia (índio+negro), "um herói síntese nesse sentido, se bem que altamente complexo, pois nele se acumulam caracteres heteróclitos, que se superpõem, muitas vezes sem um traço comum que facilite a evidenciação" (Proença, 1978, p.10). Conforme aduz o crítico, a cor preta da criança revela a "fusão racial", o que na narrativa de Mário corresponde à inserção de uma figura da cultura negra na lenda indígena. Além da cor da criança, existe a menção a Rei Nagô, na profecia sobre o futuro herói em meio a rituais indígenas: "numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente" (Andrade, 2001, p.13).

O caráter profético em relação à constituição do heroísmo de Macunaíma vem expresso no título, antes mesmo da anunciação de Rei Nagô. O epíteto "herói de nossa gente" convoca o leitor para uma leitura em direção ao destino do representante indígena, à primeira vista, e que conflui para o amálgama étnico no decorrer da montagem dos episódios em que sua raiz autóctone é colocada em metamorfose inúmeras vezes.

Assim, quando criança: "fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando" (ibidem, p.13), e seu crescimento tem atributos que fogem à normalidade: "deram água num chocalho pra ele e Macunaíma principiou falando como todos" (ibidem, p.14). Para Finazzi-Agrò (1996, p.316), o jogo ambíguo tecido na ausência/presença do silêncio revela "um espaço cultural que, sendo o Brasil (e, mais em geral, a América Latina), é de fato habitado por um silêncio anterior: o silêncio dos vencidos, daqueles que a arrogância dos vencedores obrigou à mudez, reduzindo-os à condição de não-falantes (isto é, de in-fantes)".

Se Mário considerou sua construção uma "brincadeira", certamente a fez num jogo em que as máscaras da memória guardavam sob si palavras já ditas desde a chegada do colonizador. O silêncio que impera antes do nascimento do herói, no "*intermezzo*" da Carta pras Icamiabas e no Epílogo, "representa também um ficar à escuta dessa voz indígena censurada, suprimida, tornada já inaudível na sua forma originária e que só pode ser transmitida através da 'fala impura' dos conquistadores" (Finazzi-Agrò,

1996, p.316). A partir desse universo de palavras gestadas, Macunaíma é porta-voz, como o rapsodo, de outro falar, que não o do conquistador, mas de quem sobreviveu ao parto do silêncio, da obscuridade. E isso o faz numa dimensão infantil, tal qual sua aparência, mesmo adulta, "cara enjoativa de piá" (Andrade, 2001, p.21), que traduz uma atitude sempre brincalhona, tanto no aspecto pueril de sua conduta quanto no sentido erótico de "brincar", tão natural entre a cultura indígena: "mas assim que deitou o curumin nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo. [...] Nem bem o menino tocou no folhiço e virou num príncipe fogoso. Brincaram" (ibidem, p.14-5).

Se em algumas ações demonstra habilidade e astúcia, como na conquista da cunhada ou na armadilha à anta, por outro lado possui características que o inserem num universo avesso ao de um herói. Por isso, sua ambiguidade latente transita entre o heroísmo e valentia, obtida com a ajuda de doadores mágicos, e sua condição de anti-herói/vilão: "Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem" (ibidem, p.13).

Como no fabulário indígena, exibe um potencial festivo entre seus pares: "no mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara" (ibidem, p.13). Conforme a tradição clânica indígena, Macunaíma revela filiação aos ritos ancestrais: "respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacorocô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo" (ibidem, p.13). Tais manifestações conduzem ao "oxímoro caracterológico", segundo Campos (1973, p.111), em que "Macunaíma é simultaneamente herói e vilão, como também herói anti-herói (ora valente, ora covarde) e vilão antivilão (maldoso/bondoso)".

Da infância à fase adulta, o herói realiza suas ações de acordo com os obstáculos que se vão apresentando e são resolvidos à medida que o astuto intérprete do mato virgem e da cidade lança mão de efeitos que se encaixam perfeitamente para o momento. Nada é pensado com antecedência para que o resultado seja positivo. As decisões tomadas são, antes de tudo, fruto da fertilidade de suas estratégias, reveladas na brevidade dos microrrelatos componentes da saga. Dessa forma, seria imprudente propor qualquer es-

quema linear que pudesse abranger os aspectos de figuração da personagem enquanto representante autóctone e dar-lhe uma feição unilateral. A ambiguidade que contorna o indígena pluriétnico concentra-se, justamente, nos polos em que se encontram, por exemplo, a preguiça, como "negação do progresso material do homem, [...] elemento propício à criação artística" (Lopez, 1972, p.110) e sua adesão ao universo lendário e mítico, no qual habitam todas as espécies de seres dotados de diferentes saberes e ações. Um espaço bilateral, no qual se esbatem as atribulações do progresso preso à civilização europeia e o Uraricoera, onde se refugia, seja fisicamente ou pela herança que carrega de suas tradições.

Enquanto em *Maíra*, de Darcy Ribeiro (2001), Isaías, personagem indígena, afasta-se de sua condição primitiva e se deixa transmutar num ser indefinível, dadas as marcas da aculturação impressas pela liturgia e crença católicas, Macunaíma encontra-se permanentemente aberto a cada episódio, como a iniciar um processo de enfrentamento da situação e seu desenlace. No que se refere às correlações que irrigam o ir e vir entre as culturas, Isaías resulta num índio sem unidade, um ser "entre", apagado em sua condição primitiva e não adequado ao meio civilizado, enquanto Macunaíma supera o estado de degradação e de suas contradições por meio de sua reunificação, tornando-se estrela e sobrevivendo no mito.

No contato com a civilização, interage, mesmo que pelo aspecto sobrenatural, com a máquina e com o modelo de sociedade capitalista. Consome seu produto, mas não se integra a ele. Tragado pelo comportamento da cidade, como no episódio em que "brinca" com as mulheres brancas numa cama, sobre as quais o herói deita-se de "atravessado", Macunaíma faz emergir oposições, que segundo Finazzi-Agrò (1996), passam desde o "valor metafórico (leve/pesado, fofo/duro, suspenso/não suspenso)" à "contraposição cultural indígena e não-indígena", como também "entre mato e cidade". Ainda que iniciado no universo urbano pelo aprendizado de ordem sexual, não apaga os limites entre o civilizado e o primitivo. Ao ter saudade da rede, do dormir de sua gente, por exemplo, resgata um significado peculiar em que se destina ao uso íntimo, a uma relação a dois, como o fora com Ci, sua amada, que a teceu com seus próprios cabelos, enquanto a cama estaria propensa ao âmbito plural, às relações múltiplas, tal qual suas metamorfoses. Na interpretação do crítico citado, seria "justamente o símbolo de uma total impermanência, a qual, por seu lado, evoca a possibi-

lidade/capacidade do brasileiro para transitar através dos 'lugares plenos' da identidade"(ibidem, p.324).

A esta altura da reflexão, é possível visualizar, por meio da palavra da crítica e pelas inferências do texto de Mário, alguns indícios que marcam a figura de Macunaíma enquanto ser plasmado entre discursos partidos de diferentes pontos de vista históricos e ideológicos. O herói não é um indígena que congrega o sentido de coletividade, como se pode notar em Darcy Ribeiro, ao esboçar Isaías, portador de uma feição mairuna que se espalha pela narrativa. A experiência de Macunaíma é individual. O seu contexto tribal nasce com o "murmurejo do Uraricoera", rio amazônico, afluente do Rio Branco, chamado pelos índios Makuschí e Taulipang de Parima ou Parime (água grande), conforme relato de Koch Grünberg (2006). No espaço coletivo em que nasce, ocorrem as manifestações de sua individualidade perante o grupo, do qual difere em todas as instâncias. As primeiras ações revelam o modo de vida que escolheu, marcadas satírica ou parodicamente pela ausência de identidade/caráter, pela astúcia, pelo erotismo frequente e pela fantasia justaposta à magia instalada em toda sua travessia e no notável ócio, de onde se origina a impossibilidade de traçar seu próprio destino, a não ser o que lhe causa prazer.

Seu aspecto físico é mudado porque as metamorfoses estão aliadas à magia a que Macunaíma recorre para solucionar situações, como quando sua avó cotia iguala seu corpo: "então pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. [...] O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá" (Andrade, 2001, p.21). Mesmo assim, permanece o pensamento de criança, não se sujeita à racionalidade dos que o querem modificar, imprimindo em si mesmo a potencialidade primitiva que não se desprende ante a natureza com a qual convive.

Tal relação com o mundo primitivo e mítico conduz a figura de um indígena "transitório", como afirmado anteriormente, em razão de conter a imagem de "impermanência" em sua identidade, que se faz múltipla. Para Finazzi-Agrò (1996, p.325), a mestiçagem que encerra ou a transculturação pela qual experimentou a face do outro é a "dimensão na qual o polimorfismo brasileiro, simbolizado por Macunaíma, tende a descarregar as suas tensões". Justamente por não ser uma coisa nem outra, num lugar de di-

mensão neutra, é que as metamorfoses assumem um poder vital dentro de sua composição. Em que contribuiria essa continuidade de transfiguração na anulação dos limites entre as culturas? Entende-se que por meio dela estaria preservada a singularidade da etnia, sua identidade tribal, apesar das sucessivas alterações e de sua homogeneização. O mecanismo encontrado para esboçar essa preservação é intensificado "mediante a restauração de velhos mitos" ou "pela criação de novas representações" (Ribeiro, 1996b, p.252).

Incontestavelmente, Macunaíma é o indígena do século XX, tal qual os estudos do indigenismo brasileiro apontam. Não pode ser compreendido fora dos quadros históricos e ideológicos de um momento em que está posto o problema de interação entre etnias tribais e a sociedade nacional. Entende-se que aí reside o valor maior da narrativa de Mário enquanto divisor de águas dentro do *corpus* da literatura brasileira que se ocupou em criar uma expectativa natural e progressiva em relação ao índio. O diferencial está, no entanto, na forma de abordagem do estereótipo do indígena, classicamente tido como preguiçoso, cachaceiro, anormal e que raras vezes esse decaimento moral foi investigado. Os efeitos dessa negação que lhe foi dada apontam para um índio que se vê com os olhos do branco e considera-se um pária diante da legitimidade das sanções que recaíam sobre si como ser reprovável.

Diante de tal aspecto, a saída para o herói tapanhumas, ante esse mundo no qual não teria lugar, é o desengano e um possível retorno ao universo tribal. Ao tomar consciência do preço do contato com a civilização, volta-se para o passado, para suas raízes, para as velhas fontes de emoção. Nas fontes, Mário se alimenta enquanto reorganiza o olhar em direção ao nativo, tal qual o herói que volta em busca de sua consciência "deixada na ilha de Marapatá" (Andrade, 2001, p.142). Porém, o "dar-se bem", ante a mudança de consciência para a de um hispano-americano, não pode ser interpretado como um final feliz para o herói. Há um desencanto no retorno ao Uraricoera, visto no ímpeto em que reproduz o agir do deus Makunaíma dos Taulipangue: "enxugou a lágrima, consertou o beicinho tremendo. Então fez uma caborge: sacudiu os braços no ar e virou a taba gigante num bicho preguiça todinho de pedra" (ibidem, p.131). Era sua vingança à sociedade nacional que o subjugou e o submeteu ao seu próprio destino.

Não é, necessariamente, um embate entre forças, pois o antagonista Piaimã, e morador da taba gigante, por exemplo, não se constitui um opositor que mereça o núcleo exemplar de sua função. Macunaíma enfrenta uma realidade multifacetada que o desintegra de seu sistema, daí reage com as armas que possui, ou seja, o acervo mítico e folclórico de que o autor lança mão para dar vazão à sua própria existência como personagem. Ele não pune a sociedade que o desestabilizou de suas tradições, mas transformá-la em pedra assume uma resposta à natureza coercitiva que a cidade, ou simbolicamente, o progresso, possui ante o avanço da civilização sobre os grupos indígenas. Diferente da primeira versão, em que a obra terminava numa apoteose, esta não apresenta nenhum encontro festivo. Segundo Perrone-Moisés (2007, p.200), "o final do livro ilumina, a *posteriori*, toda a farsa com uma luz, se não sombria, pelo menos melancólica. A sátira se torna sarcástica e o humor, amargo".

Há, em Macunaíma, uma assimilação não reconhecida. Não é negro, não é índio, não é branco. Percorreu todo o processo de aculturação e esbarrou em diferentes obstáculos que só foram transpostos mediante a presença mágica de elementos ligados à sua origem. O que lhe resta é um caminho: retornar à vida da aldeia onde receberá um tratamento simétrico e um sentimento de grupo que o faz conservar sua identificação tribal. Assim, ao apoderar-se de uma consciência hispano-americana, alarga uma fronteira maior em direção à cultura tribal e a nacional que não se dá apenas no Brasil. Isso implica dizer que a transição também significa a mutação intencionada pelos colonizadores para impor seu domínio sobre o índio, revelando que a antiga consciência começa a ruir e a se decompor. Em Macunaíma, mesmo o autor afirmando que seria um índio sul-americano e não apenas brasileiro, fica a estampa de um índio com a consciência do "outro", mas resolvida na realidade do mito, que o imerge na multiplicidade folclórica nacional, e que o insere numa constelação de personagens singulares, complexas e intrigantes, mas, ao mesmo tempo, irremediavelmente, fascinante. Assim, fica a banzar no céu, com seu brilho inútil, no ócio, como queria seu criador, mas anuncia um futuro não ditoso para a "entidade nacional", com tom pessimista, assemelhado ao de Paulo Prado, no *Retrato do Brasil*, impresso no aborrecimento do herói ante tudo, até mesmo de suas ações e frases presas à fala sem consciência de um papagaio.

Episódio-referência

Capítulo I

No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

– Ai! que preguiça!...

E não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaimuns diz-que habitando a água doce por lá. No mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacorocô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo.

Quando era para dormir trepava no macuru pequininho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar.

Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto eram sempre as peraltagens do herói. As mulheres se riam muito simpatizadas, falando que "espinho que pinica, de pequeno já traz ponta", e numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente.

Nem bem teve seis anos deram água num chocalho pra ele e Macunaíma principiou falando como todos. E pediu pra mãe que largasse da mandioca ralando na cevadeira e levasse ele passear no mato. A mãe não quis porque não podia largar da mandioca não. Macunaíma choramingou dia inteiro.

De noite continuou chorando. No outro dia esperou com o olho esquerdo dormindo que a mãe principiasse o trabalho. Então pediu pra ela que largasse de tecer o paneiro de guarumá-membeca e levasse ele no mato passear. A mãe não quis porque não podia largar o paneiro não. E pediu pra nora, companheira de Jiguê que levasse o menino. A companheira de Jiguê era bem moça e chamava Sofará. Foi se aproximando ressabiada porém desta vez Macunaíma ficou muito quieto sem botar a mão na graça de ninguém. A moça carregou o piá nas costas e foi até o pé de aninga na beira do rio. A água parara pra inventar um ponteio de gozo nas folhas do javari. O longe estava bonito com muitos biguás e biguatingas avoando na entrada do furo. A moça botou Macunaíma na praia porém ele principiou choramingando, que tinha muita formiga!... e pediu pra Sofará que o levasse até o derrame do morro lá dentro do mato, a moça fez. Mas assim que deitou o curumin nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo. Andaram por lá muito.

Quando voltaram pra maloca a moça parecia muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Era que o herói tinha brincado muito com ela. Nem bem ela deitou Macunaíma na rede, Jiguê chegava de pescar de puçá e a companheira não trabalhara nada. Jiguê enquizilou e depois de catar os carrapatos deu nela muito. Sofará aguentou a sova sem falar um isto.

Jiguê não desconfiou de nada e começou trançando corda com fibra de curauá. Não vê que encontrara rastro fresco de anta e queria pegar bicho na armadilha. Macunaíma pediu um pedaço de curauá pro mano porém Jiguê falou que aquilo não era brinquedo de criança. Macunaíma principiou chorando outra vez e a noite ficou bem difícil de passar pra todos.

No outro dia Jiguê levantou cedo pra fazer armadilha e enxergando o menino tristinho falou:

– Bom-dia, coraçãozinho dos outros.

Porém Macunaíma fechou-se em copas carrancudo.

– Não quer falar comigo, é?

– Estou de mal.

– Por causa?

Então Macunaíma pediu fibra de curauá. Jiguê olhou pra ele com ódio e mandou a companheira arranjar fio pro menino, a moça fez. Macunaíma agradeceu e foi pedir pro pai-de-terreiro que trançasse uma corda para ele e assoprasse bem nela fumaça de petum.

Quando tudo estava pronto. Macunaíma pediu pra mãe que deixasse o cachiri fermentando e levasse ele no mato passear. A velha não podia por causa do trabalho mas a companheira de Jiguê mui sonsa falou pra sogra que "estava às ordens". E foi no mato com o piá nas costas.

Quando o botou nos carurus e sororocas da serrapilhiera, o pequeno foi crescendo e virou príncipe lindo. Falou pra Sofará esperar um bocadinho que já voltava pra brincarem e foi no bebedouro de anta armar um laço. Nem bem voltaram do passeio, tardinha, Jiguê já chegava também de prender a armadilha no rasto de anta. A companheira não trabalhara nada. Jiguê ficou fulo e antes de catar os carrapatos bateu nela muito. Mas Sofará aguentou a coça com paciência.

No outro dia a arraiada inda estava acabando de trepar nas árvores, Macunaíma acordou todos, fazendo um bué medonho, que fossem! que fossem no bebedouro buscar a bicha que ele caçara!... Porém ninguém não acreditou e todos principiaram o trabalho do dia.

Macunaíma ficou muito contrariado e pediu pra Sofará que desse uma chegadinha no bebedouro só para ver. A moça fez e voltou falando pra todos que de fato estava no laço uma anta muito grande já morta. Toda tribo foi buscar a bicha, matutando na inteligência do curumim. Quando Jiguê chegou com a corda de curauá vazia, encontrou todos tratando da caça, ajudou. E quando foi pra repartir não deu nem um pedaço de carne pra Macunaíma, só tripas. O herói jurou vingança.

No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhiço e virou num príncipe fogoso. Brincaram. Depois de brincarem três feitas, correram mato afora fazendo festinhas um pro outro. Depois das festinhas de cotucar, fizeram as das cócegas, depois se enterraram na areia, depois se queimaram com fogo de palha, isso foram muitas festinhas. Macunaíma pegou num tronco de copaíba e se escondeu por detrás da piranheira. Quando Sofará veio correndo, ele deu com o pau na cabeça dela. Fez uma brecha que a moça caiu torcendo de riso aos pés dele. Puxou-o por uma perna. Macunaíma gemia de gosto se agarrando no tronco gigante. Então a moça abocanhou o dedão do pé dele e engoliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé. Depois retesou os músculos, se erguendo num trapézio de cipó e aos pulos atingiu num átimo o galho mais alto da piranheira. Sofará trepava atrás. O ramo fininho envergou oscilando com o

peso do príncipe. Quando a moça chegou também no tope eles brincaram outra vez balanceando no céu. Depois de brincarem Macunaíma quis fazer uma festa em Sofará. Dobrou o corpo todo na violência dum puxão mas não pôde continuar, galho quebrou e ambos despencaram aos emboléus até se esborracharem no chão. Quando o herói voltou da sapituca procurou a moça em redor, não estava. Ia se erguendo pra buscá-la porém do galho baixo em riba dele furou o silêncio o miado temível da suçuarana. O herói se estatelou de medo e fechou os olhos para ser comido sem ver. Então se escutou um risinho e Macunaíma tomou com uma gusparada no peito, era a moça. Macunaíma principiou atirando pedras nela e quando feria, Sofará gritava de excitação tatuando o corpo dele em baixo com o sangue espirrado. Afinal uma pedra lascou o canto da boca da moça e moeu três dentes. Ela pulou do galho e juque! tombou sentada na barriga do herói que a envolveu com o corpo todo, uivando de prazer. E brincaram mais outra vez.

Já a estrela Papaceia brilhava no céu quando a moça voltou parecendo muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Porém Jiguê desconfiando seguira os dois no mato, enxergara a transformação e o resto. Jiguê era muito bobo. Teve raiva. Pegou num rabo-de-tatu e chegou-o com vontade na bunda do herói. O berreiro foi tão imenso que encurtou a tamanhão da noite e muitos pássaros caíram de susto no chão e se transformaram em pedra.

Quando Jiguê não pôde mais surrar, Macunaíma correu até a capoeira, mastigou raiz de cardeiro e voltou são. Jiguê levou Sofará pro pai dela e dormiu folgado na rede. (p.13-6)

2
O mistério ameríndio plasmado na intimidade das águas poéticas de *Cobra Norato* (Raul Bopp)

> *Em um dos casos que me contaram em minhas andanças pelo Baixo Amazonas, aparecia, por ocasião da lua cheia, a cobra Grande, que vinha cobrar o resgate de uma moça. [...] Um dia, pelos caminhos da intuição, e ainda sob a influência dos Nheengatus de Amorim, pensei em fixar este mito num episódio poemático, tendo, como pano de fundo, a grande caudal de água doce e a floresta.*
>
> Raul Bopp

> *Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.*
>
> Oswald de Andrade, *Manifesto antropófago*

Para compreender o sentido mais profundo da saga do protagonista de *Cobra Norato*, é necessário, antes de tudo, embutir-se "nessa pele de seda elástica" e "correr mundo" (I, p.3), tal qual seu criador o fez. Esse é apenas um dos possíveis caminhos pelo qual se pode adentrar ao espetáculo poético considerado por Drummond (1978, p.100) "o mais brasileiro de todos os livros de poemas brasileiros". Para isso, "você tem que apagar os olhos primeiro" (I, p.3) e beber o caminho que Raul Bopp liquefez entre árvores acocoradas em charcos, agigantadas pela floresta, que aninha não somente os mistérios das águas, da flora e fauna, como também, o projeto de fecun-

dar o Brasil nele mesmo, por meio de suas raízes primitivas, ainda a serem roídas pela cultura brasileira.

É com essa imagem que se inicia a leitura do texto considerado um "paralelo em verso de Macunaíma", por Murilo Mendes (1978, p.11), ao propor a ruptura dos modelos europeus, por meio de uma parte do Brasil ainda incomunicável em sua intimidade, mas "grávida" de um cenário propício à efusão do primitivismo latente, capaz de aclimatar o ambiente amazônico em seu terror e sombria grandeza.

O autor, Bopp, gaúcho de Santa Maria, "comedor de caminhos" a partir de Tupaceretã, é movido pela curiosidade em decifrar os mistérios do homem, dentre eles, os que percorrem os labirintos amazônicos, de onde recolheu e traduziu a essência daquele mundo desconhecido até então. Em suas viagens, de modo especial, a de Belém, no Pará, deteve-se na audição dos "causos", nas danças regionais e pajelanças que o instigavam e lhe alimentavam a imaginação. Não viajou apenas ao Amazonas. Seu interesse em conhecer o Brasil o fez cursar Direito em regiões diferentes, do Sul ao Recife, em Belém, no Pará, ao Rio de Janeiro. Sem contar as incursões pelos países da América Latina no lombo de um cavalo ou de um boi, num trem de lenha ou carreta de bois, meios que o puseram em contato com as paisagens mais insólitas aos olhos do "Marco Polo do nosso tempo". E o mundo sentiu os passos deste infatigável viajante, que não se eximiu em alcançar os horizontes da Índia, China, África, Austrália, dentre tantos outros, onde o homem tem sua "alma copiada pela geografia".

É o Brasil, no entanto, o espaço do qual se esboçam as imagens centrais de um universo poético a ser fundido na recriação do mito da Cobra Grande. Na Amazônia, de modo particular, o poeta tem as lições que, mais tarde, seriam as linhas mestras do Movimento da Antropofagia, ao qual se ligou fortemente, após uma passagem pelo Verdeamarelismo. Ao ler a obra *Cobra Norato* e a biografia de Bopp, tem-se a impressão de que ambas fundem um ritual de travessia, amalgamadas por sugestões captadas pela sensibilidade desse modernista que soube desentranhar do mundo amazônico em formação a face do país em estado pré-cabralino. Segundo Oliveira (2002, p.242), sua autenticidade "é sinal tangível e inalienável de um intelectual que soube, como poucos, mergulhar na realidade do seu país e traduzir fielmente, pela literatura, toda a riqueza do patrimônio cultural sincrético do Brasil, feito de tradições, costumes, crenças, contos populares e mitos arcanos, extremamente vitais".

O próprio autor declara seu sentimento à Amazônia, como "um cenário completamente diferente, de uma violência desconcertante. A linha constante de água e mato era a moldura de um mundo ainda incógnito e confuso. [...] Era uma geografia do mal-acabado. As florestas não tinham fim. A terra se repetia, carregada de alaridos anônimos" (Bopp, 1977, p.11-2). Para transformar essa totalidade em substância poética, segundo o autor, não seriam suficientes "os moldes métricos fracionados", que serviram ao universo clássico era necessário "romper com a processualística do verso" para "refletir com sensibilidade um mundo misterioso e obscuro em vivências pré-lógicas" (ibidem, p.12).

Esses motivos já seriam suficientes para explicitar a escolha de *Cobra Norato* neste capítulo, mas é preciso compreender que, além da efusão telúrica da obra, emersa da curiosidade constante do autor, existem outros fatores importantes em sua composição como os trabalhos avulsos sobre a Amazônia, de Antonio Brandão de Amorim, "com nheengatus colhidos genuinamente nas malocas do Urariquera", revelados por seu amigo, Alberto Andrade Queiroz, com o qual tinha afinidades em relação às publicações modernistas do Movimento Ultraísta, da Espanha: "era um idioma novo, de uma pureza lírica deliciosa. No seu mundo as árvores falavam. O sol andava de um lado para o outro" (idem, p.16). Tomado pelo forte sabor indígena dos textos, pelas experiências em andanças pela região e, diante do material folclórico recolhido em diferentes pontos da Amazônia, Bopp fixa, "num episódio poemático, o mito da Cobra Grande, interpretado, em suas múltiplas variantes, pela crendice dos canoeiros, como o gênio mau da região" (ibidem).

Somente em 1927, em São Paulo, Bopp retoma o trabalho, acrescentando-lhe "algumas variantes ornamentais", como afirma o próprio autor em sua "biografia" passada a limpo por ele mesmo. Durante as nove primeiras edições, o poema sofreu alterações até ser publicado em 1931, por amigos, à sua revelia. Com isso, o autor teve uma fase de convívio duradouro com o poema, segundo Drummond (1978, p.99), na qual "quis tornar ainda mais nítida pela remanipulação artística do texto. [...] Bopp substituiu, deslocou, suprimiu palavras, expressões, frases, versos", incorporando-o dentre os que formam "o novo Evangelho da Poesia Brasileira", segundo Menotti del Picchia (1978, p.101).

Ler a obra de Bopp, tal como afirma Averbuck (1978, p.113-4), é "tomar lições de brasilidade, apropriar-se de raízes, desvendar um mundo natural

visto como se acabasse de ser criado.[...] É preciso antes sentir que investigar", outro motivo pelo qual é representativa dentro do *corpus* aqui recortado, pela ligação estreita que mantém com o "passado lendário que é a consciência coletiva", um olhar cuidadoso com o que é autenticamente brasileiro.

Dada a complexidade de fatores enovelados no poema, e passíveis de leitura, é necessário deslindar alguns pontos fundamentais para o cumprimento dos objetivos deste trabalho. Dentre eles, serão destacados os aspectos que inserem o poema no momento em que a literatura brasileira se volta para a expressão nacional autônoma, como também, as questões no entorno do gênero e o poder de encantamento que explode do subsolo poético. Dentro desse ideário, deverá emergir, concomitantemente, a temática indígena, suscitada pelas articulações do texto e seus significados.

O primeiro passo vai ao momento sócio-histórico que o país atravessava, pleno de turbulências e de transformações que ultrapassavam a fronteira do estético. As primeiras décadas do século XX foram marcadas não apenas pelo mérito da abrangência do Movimento Modernista, mas pelo aspecto criador entre as forças que se entrecruzaram desde a Semana de 22. O quadro nacional delineou-se pelo desenvolvimento da indústria, da vinda de imigrantes, da queda das oligarquias, do aumento do capital estrangeiro, da ascensão dos centros urbanos, de modo particular São Paulo, que se instituiu polo industrial. Eventos importantes para uma nação que tinha urgência em se afirmar por meio do espírito nacional e coletivo de seu povo e de suas sensações primordiais.

O modernismo passa a significar, em meio às mudanças propostas, "uma posição de lucidez e de recusa, de busca de uma nova expressão estética para um novo pensamento, representando, sobretudo, o desatar da consciência nacional. O rompimento com os modelos de pensamento do passado viria, assim, a se concretizar numa exigência de novos códigos de falar e de escrever" (Averbuck, 1985, p.30). Os objetivos apontam, então, para as matrizes nacionais, compreendendo as inovações como caminhos de redescoberta do país, de releitura de sua história e do encontro com o universo mítico, no qual habitam os elementos das culturas primitivas, representantes do passado étnico brasileiro e de sua expressão mais sólida que se transfigura na arte.

Esse espírito nacionalizante não é, no entanto, novo na literatura. O que o difere de anteriores, respeitadas as razões da época, é a tentativa de apa-

gar um passado alheio, para, sobre o mesmo, fazer um inventário do Brasil, percorrendo as vias da paisagem, do folclore, das características de formação do povo, "dando fisionomia própria ao pensamento nacional", como já apontara Machado de Assis (1959, p.815), ao discutir questões acerca da nacionalidade.

Na literatura, esses elementos tomaram diferentes feições: os de cunho documental, os metafóricos, líricos e afetivos, provenientes das falas regionais, da oralidade espontânea do povo, como se percebem acentuados em *Macunaíma*, *Cobra Norato* e *Manuscrito holandês*. Todos ligados a um ponto de convergência, unificador, no qual coexistem, lado a lado, o primitivo e o civilizado, a cidade e o sertão, o arcaico e o moderno. Uma abertura para os vários Brasis, que a Antropofagia tomou como tema, para delinear um nacionalismo erigido do período pré-cabralino, da civilização indígena, mais exigente como programa de reconstrução da consciência nacional, tal como afirma o mentor do *Manisfesto antropófago*: "antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Contra o índio tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz" (Andrade, 1995, p.51).

São essas as linhas gerais do contexto do qual *Cobra Norato* é resultado, e que não se poderia discuti-las, aqui, com maior profundidade, dados os demais aspectos a serem relevados nesse percurso. Assim, o passo seguinte é percorrer o poema, no que diz respeito às imagens impressas em sua estrutura, que se abrem constantemente a novas indagações.

A primeira evidência suscitada com a leitura do poema aponta para o fio narrativo que sustenta a travessia do protagonista. Assim, o que fora, segundo relato do autor, um poema escrito para crianças, toma uma dimensão complexa e harmônica, ao mesmo tempo em que a realidade agressiva e misteriosa do mundo amazônico eleva-se a partir de uma linguagem telúrica ao tamanho de seus mitos e de sua poesia. Segundo Averbuck (1985, p.95), exegeta de *Cobra Norato*, o poema

> desenvolve uma linha discursiva (conta uma história), ou uma "poesia narrativa" em que o herói enfrenta a floresta equatorial – um mundo primitivo em formação –, vence inúmeros obstáculos que se lhe antepõem, sempre na busca febril de seu obsessivo sonho amoroso: a conquista da "filha da rainha Luzia", personagem entre lendária e imaginária.

Em princípio, são reconhecidas algumas características que remontam à literatura épica, pois sua essência narrativa pauta-se pelos feitos de um herói em constante busca pela conquista de um ideal. Somado à natureza de aventura, está o singular caráter simbólico das imagens mitológicas da Amazônia, que o torna, então, não essencialmente épico, mas tecido ao vigor lírico. Com essa largueza de configuração, não há uma definição precisa que o localize num dos dois polos: épico ou lírico. Dada a forma híbrida que o sustenta, Averbuck (1985, p.98) o considera uma rapsódia, a exemplo de *Macunaíma*, "por sua múltipla natureza temática, de caráter popular e folclórico", ou ainda "o poema é um e é mil, como uma vez teria desejado Mário de Andrade". Ainda acerca da natureza do poema, Oliveira (2002, p.82) o define como "uma metáfora do primeiro homem chegando a um mundo mágico e sem fim. É o Brasil que se apossa poeticamente de sua infância, instaurando, com esse tempo perdido, uma relação empática".

Ante a originalidade e a subversão às formas convencionais, até mesmo as do modernismo, Schüller (1978, p.126) entende que o poema "volta as costas ao mologismo da poesia discursiva. [...] O diálogo é provocado pela evasão da certeza. Norato assume a atitude de quem não sabe. [...] Árvores e rios, coisificados pelas etiquetas ou pela indiferença, falam porque o poeta os interroga". Na interpretação de Trevisan (1978, p.123), "o poema de alguma sorte é estruturalmente mole. Que é mesmo que lhe serve de espinha? Nada. Estira-se como uma jibóia ao longo de admiráveis versos nos quais os achados se avolumam. A moleza do poema consiste em sua mitologia alérgica a qualquer definição".

Assim como no poema, as divergências ocorrem, também, no campo da crítica, no que tange a oferecer uma precisão de leitura. O que se pode aferir, a partir do produzido em seu entorno, é que novas indagações são provocadas mediante as balizas que lhe são postas, como exclamações a cada metáfora encoberta pela engenhosa fábula.

É a partir dessa vocação de modernidade que os 33 cantos se edificam como cenas da floresta a serem vistas como imagem de um mundo captado pela percepção visual, mas sugado pela imagem verbal, que lhe dá dinamismo e dramaticidade. Assim, segundo o eu poético, "você tem que apagar os olhos primeiro" (I, p.3), e se "enfiar" na pele da cobra, atitudes que permitirão perceber o mundo primitivo sem a contaminação do homem civilizado. O ver, sob essa condição de metamorfose, ultrapassa o significado restrito

da floresta enquanto espaço geográfico, e alcança a esfera do mágico, na qual se pode "ver a filha da rainha Luzia" e fazer o percurso de ida e de volta, no interior do mito da Cobra Grande.

Assim se constrói a saga do herói-narrador, ao apossar-se antropofagicamente da "pele elástica", para "correr o mundo" (I, p.3). Somente em condição de semidivindade, saído, portanto, da condição humana, são-lhe assegurados os poderes com os quais vencerá a Cobra Grande e o fará chegar às "terras do Sem-fim" (I, p.3) para obter seu ideal erótico-amoroso, a filha da Rainha Luzia. Para isso, terá que passar por provas: "passar por sete portas/ver sete mulheres brancas de ventres despovoados/guardadas por um jacaré" (II, p.5), ou ainda "entregar a sombra para o Bicho do Fundo/ fazer mirongas na lua nova/ beber três gotas de sangue" (II, p.5).

Tal qual compete a um herói, possui a ajuda do Tatu-de-bunda-seca, do Jabuti e do Pajé-pato, que o movem até sua heroína, por entre "a floresta de hálito podre/parindo cobras" (IV, p.9), até a descoberta da "entrada da casa da Boiúna" (XXXI, p.52), na qual "vai passando uma canoa carregada de esqueletos" (XXXI, p.52) e onde se pode ver a noiva da Cobra Grande. Assim, a filha da rainha é resgatada e o narrador-progonista refaz o caminho, com provas ainda mais duras das que foi submetido na primeira travessia da floresta, pois agora será perseguido pela Cobra Grande. Os auxiliares mágicos sustentam a fuga, como o Pajé-pato que ensina um caminho errado:

> – Cobra Norato com uma moça?
> Foi pra Belém Foi se casar
>
> Cobra Grande esturrou direito pra Belém
>
> Deu um estremeção
>
> Entrou no cano da Sé
> e ficou com a cabeça debaixo dos pés de Nossa Senhora (XXXI, p.54)

Diante disso, pede ao compadre Tatu-de-bunda-seca que convide "o Augusto Meyer Tarsila Tatizinha" e o povo "de Belém de Porto Alegre de São Paulo" (XXXIII, p.57) para seu casamento lá nas "terras altas/onde a

serra se amontoa" (XXXII, p.56). O herói-protagonista tem seu ideal conquistado, ao lado de sua noiva, nas terras do Sem-fim.

Como se pode notar no breve relato da saga, não há um indígena-personagem, tal qual se encontra em *Macunaíma* e no *Manuscrito holandês*, mas sua presença está impressa no que lhe é de mais autêntico e vivo: o mito. É por meio das histórias coletivas do povo amazônico que emerge a riqueza fabular do poema. Do universo tupi, povoado de seres mitológicos, é capturado o mundo de seres arcaicos, no qual homem e natureza formam uma só unidade, "recuperá-lo, como fez o poema de Bopp, significa, portanto, recuperar a linguagem pura do inocente" (Averbuck, 1985, p.114).

Não se trata de um mito apenas, recriado em meio ao fervor modernista de ir ao primitivo, com o intuito de revelar um traço de nacionalidade. Mais que a preocupação com a fisionomia própria do país, o mito indígena, entrelaçado com variantes de outros elementos do fabulário amazônico, reflete um modo particular de conceber o mundo, o que Averbuck (1985, p.115) considera "a frescura da linguagem primitiva, documento da visão mítica, resguardando, nos temas, na ótica e na estrutura da linguagem, a predominância de uma concepção concreta e magicista". Cabe lembrar que Mário de Andrade, em seu *Macunaíma*, insinuou a partida de um grupo de escritores, dentre eles Bopp, que instaurariam a modernidade na cultura brasileira, indo às raízes, cada um com seus instrumentos e em seu universo, identificando-se com o desejo de renovação: "e os macumbeiros Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada" (Andrade, 2001, p.64).

Dentro da modernidade que se instaurava e diante dos aspectos a serem revitalizados, o poema conseguiu "alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional" (Carvalhal, 1978, p.138), operando, por sua ambiguidade, a trajetória de um herói não nomeado, que poderia ser descendente do clã de Macunaíma e Mitavaí Arandu. Ele desdobra as imagens de aventura da brasilidade, ante um panorama composto pela variedade e pelas contradições, mas apreendido numa visão unitária, tal como Bopp escreveu em seus *Parapoemas*: "Somos um Brasil fora das medidas".

Da estrutura simbólica do mito da Cobra Grande nasce o tecido embrionário do poema. O mito básico apresenta o lado maléfico do gênio das

águas, como representação do terror, contrapondo, na ação narrativa, a floresta ao homem. Do originário às variantes, vê-se presente, por meio da herança coletiva, o arquétipo da mãe de todas as águas, conforme registra a tradição amazônica dos mitos aquáticos, como a lenda da Uiara, a Cobra Grande ou Boiúna (boi-una, cobra preta ou *mboiaçu*), o Boto, o Norato, o Ipupiara, dentre outros.

Nos registros de Câmara Cascudo (2001), em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, o mito da Cobra Grande ou Boiúna, o mais conhecido entre a mitologia indígena, narra a história de uma mulher indígena, engravidada pela Cobra Grande quando tomava banho num canal do Cachoeiro, entre o rio Amazonas e o rio Trombetas. Nasceram duas crianças, um menino e uma menina, os quais foram jogados ao rio, por conselho do pajé, onde se criaram como cobras d'água. Honorato (Norato) e a irmã, Maria Caninana, lá viveram juntos até que o aspecto maligno de Maria se revelasse, virando embarcações, perseguindo animais, matando pessoas. Para restaurar sua paz, Norato matou a irmã. À noite, cobra Norato desencantava-se e tornava-se um belo rapaz, frequentando festas próximas ao rio. À margem, ficava o corpo da cobra, inofensivo, mesmo diante do assombro que causava. Para quebrar a maldição, era necessário que alguém colocasse leite na boca do réptil e lhe batesse na cabeça até que marejasse sangue. Apenas um soldado de Cametá, no rio Tocantins, teve coragem de cumprir a exigência e tornou Honorato livre.

No poema, é possível reconhecer duas vertentes simbólicas do mito: o da Cobra Grande traduz o gênio maléfico, provoca riscos e seu uivo é capaz de paralisar a energia de outros animais. É, portanto, a versão de um deus maligno, de ação destruidora, que controla o reino das águas, impondo-lhe obstáculos e enigmas, como se sua função fosse a de vigiar um tesouro, materializado na força vital amazônica. O aspecto prosaico apresenta a formidável sucuriju, vivente dos rios, que mata por arrocho e deglute a vítima inteira. Depois, passa dias para realizar a digestão num pedaço de terra onde haja mato para disfarçar sua presença. Segundo Tocantins (2000), "é a figura da felonia e da traição".

É na figuração perpetuada pelos povos descendentes de indígenas e os caboclos ribeirinhos que se encontra a segunda vertente. É por essa aventura que se faz o percurso do protagonista-narrador, vestido na pele de Cobra Norato, em que revela o aspecto generoso, de herói positivo, construído

sobre valores como a valentia, o amor, a coragem e o prazer, em contato harmônico com a natureza.

Esses fatores são gerados a partir da condição de semidivindade que assume, pois é homem em pele de cobra, e desencadeia o confronto entre as forças que regem o universo das águas, espaço geográfico ocupado por excelência pela guardiã, a cobra Grande. Considerados os elementos que figuram com maior frequência, Averbuck (1985, p.123) atribui a *Cobra Norato* a qualidade de "poema da noite e da água", porque os elementos da natureza ocupam tanto o espaço geográfico, quanto o emocional, no qual "a água serve de tema condutor ao longo da travessia do herói pelos meandros da floresta".

A água simboliza a fertilidade, "elemento vital da paisagem física da Amazônia" e "componente indispensável também do imaginário coletivo popular da região" (Oliveira, 2002, p.255). Num movimento contínuo, ora de águas paradas, ora agitadas, o cenário líquido é presença marcante no poema e encerra a imagem do seio materno, como "um útero de lama" (IX, p.14), dentre outras recorrentes nas mitologias das mais diferentes civilizações. Em sua espinha dorsal escorre o material gerador de poesia em proporções dilatadas: "rios afogados/bebendo o caminho" (II, p.5); "rios magros obrigados a trabalhar" (IV, p.9); "um plasma visguento se descostura" (VI, p.11); "água rasteira agarra-se nos troncos" (VIII, p.13); "o charco embarriga" (VIII, p.13); "chegam ondas cansadas da viagem" (XIX, p.27).

Nota-se, por meio das construções imagéticas apontadas acima, que a floresta se nutre dos elementos que deslizam pelas águas, tal qual o protagonista embebeda-se das fontes do imaginário para chegar ao destino. Assim, ao componente aquático, povoado de seres estranhos, ligam-se as figuras da "floresta cifrada": "a sombra escondeu as árvores/sapos beiçudos espiam no escuro"(II, p.5); "bocejam árvores sonolentas"; "as velhas árvores grávidas cochilam" (p.6); "floresta de hálito podre/parindo cobras"; "raízes desdentadas mastigam lodo" (IV, p.9); "um berro atravessa a floresta/chegam outras vozes" (p.9).

Floresta e água podem ser consideradas duas imagens consoantes para a atmosfera do mistério, no qual se alimenta o mito da serpente. Em suas várias formas, do tupi ao texto bíblico, há o vínculo com a ideia do princípio de todas as coisas, do surgimento do cosmos, à medida que a água proporciona o ambiente vital que, em geral, dá aos heróis o atributo especial na

conquista de um ideal ou no cumprimento de uma missão legada apenas às divindades ou aos que são regidos por elas. Diante disso, não se pode afastar a associação de Norato, nascido às margens de um rio, com o simbolismo da serpente. Tal qual o mito, "a serpente visível sobre a terra, macho e fêmea ao mesmo tempo, é ser intemporal, permanente e imóvel em sua completude" (Averbuck, 1985, p.121).

Além disso, a serpente traz consigo, desde tempos remotos, a representação da sexualidade, implícita em sua dupla expressão: ser maligno, ligada à morte, e geradora de fertilidade, ligada à figura da mulher. No poema, entrelaçam-se os dois polos, unidos pela magia da floresta e da água. Cobra Grande e Cobra Norato, mito do mal e do bem, encontram-se pela natureza humana do protagonista, sob a perspectiva do prazer, tomando como meta a obtenção da donzela raptada pela Cobra Grande. Uma nova rede simbólica abre-se à medida que a incorporação da lua e da noite, no poema, complementa o cenário de mistério e de reflexão: "o luar na noite da transfiguração não é real, surge como o produto do fazer-de-conta" (Schüller, 1978, p.126).

Desse modo, a regência da floresta "cifrada" e da "água rasteira" cabe à lua, o astro que dá ritmo à vida e imagem constante no poema para estabelecer o clima poético: "Faz de conta que há luar" (I, p.3); "Acordo/A lua nasceu com olheiras/O silêncio dói dentro do mato" (XI, p.17). Além disso, desenha o cenário propício no qual se fazem mais fortes os desejos e as forças sobrenaturais se intensificam. Conforme aponta Campagnaro (1979, p.52), "a lua preside aos grandes acontecimentos da Natureza", como a chegada de Cobra Grande ao buscar moça virgem: "Quando começa a lua cheia ela parece/Vem buscar moça que ainda não conheceu homem" (XXIX, p.49). No poema, a lua torna-se uma das imagens mais recorrentes e de significações profundas, manifestando-se como o eixo pelo qual gira o ciclo vital humano e vegetal, do nascimento e morte. Somente a lua é capaz de se relacionar com todos os elementos cósmicos presentes, como se pode notar nos excertos que seguem:

> Ai compadre!
> Tenho vontade de ouvir uma música mole
> que se estire por dentro do sangue;
> música com gosto de lua
> e do corpo da filha da rainha Luzia (XI, p.17)

– Vou ficar com os olhos entupidos de escuro
– Adeus marreca-toicinho!
– Adeus garça morena da lagoa!

Apagaram-se as cores Horizontes se afundam
num naufrágio lento

A noite encalhou com um carregamento de estrelas (XVI, p.23)

Começa hoje a maré grande

O mar está se aprontando
para receber as águas vivas
de contrato com a lua (XX, p.28)

Noite pontual
Lua cheia apontou, pororoca roncou (XXI, p.29)

Paisagem encharcada
O luar espesso amansa as águas
Árvores parecem pássaros inchados (XXII, p, 30)

O luar amacia o mato sonolento (XXVIII, p.44)

Preciso passar depressa
Antes que a lua se afunde no mato (XXX, p.50)

Por esse universo desenvolve-se a trajetória do herói, ao lado de seu compadre, em busca da mulher amada. Noite e lua guiam os passos pela passagem no Putirum, para roubar farinha e tapioca, momento adequado à metamorfose, pois requer a figura humana para entrar na festa: "– Vamos virar gente pra entrar?/ – Então vamos" (XXV, p.35). Além do mutirão das mulheres que fazem farinha, o herói participa de uma pajelança:

Pajé faz uma benzedura de destorcer quebranto

E depois fuma e defuma
Fumaça de mucurana
gervão com cipó-titica
e favas de cumaru

[...]

> – Compadre, vamos também experimentar uma fumadinha?
>
> Pajé tonteou Se acocorou Foi-se sumindo
> assobiando baixinho fiu...fiu...fiu...
>
> Então
> contrata o mato pra fazer mágica (XXVII, p.42-3)

Ainda sob o véu misterioso da noite de lua, é revelada outra face do mito da Cobra Grande, em que um navio iluminado surge, povoando a imaginação:

> – Escuta, compadre
> O que se vê não é navio É a Cobra Grande
>
> – Mas o casco de prata? As velas embojadas de vento?
>
> Aquilo é a Cobra Grande
> Quando começa a lua cheia ela parece
> Vem buscar moça que ainda não conheceu homem
>
> A visagem vai se sumindo
> pras bandas de Macapá (XXIX, p.49)

Nota-se, a partir das imagens impressas nos versos acima, que a tradição popular mais uma vez foi ouvida pelo autor. Por isso, Salles (1974, p.202) considera que é "um poema mais falado pelo povo que escrito por seus poetas", ao apontar que o temário amazônico é apresentado em "linguagem despida da velha retórica tradicional". O réptil, que já sofrera a intervenção imaginária popular, ao apropriar-se das moças que ainda não conheceram homem, passa a figurar como símbolo da morte em forma de embarcação:

> Lá adiante
> Num estirão mal-assombrado
> Vai passando uma canoa carregada de esqueletos (XXXI, p.52)

Em meio a esse terreno alagado de imagens misturadas, no qual a unidade cosmo-biológica é apresentada sem limites, como a própria Amazônia em formação, movediça e insegura, haveria de figurar uma heroína pela qual o protagonista iria se enamorar. Norato emancipa, no poema, a essên-

cia humana, a partir do cabedal mitológico amazônico, enquanto a filha da rainha Luzia emerge, segundo o próprio autor, da tradição popular, ouvida nas viagens pelos igarapés. Assim, diz o poeta, "resolvi o assunto mais tarde, ao me lembrar da velhinha de Valha-me-Deus (ilha do Tucum, no litoral maranhense), que me contou uma história obscura da filha da Rainha Luzia. A sua figura errática e fugidia amoldava-se apropriadamente às tramas do 'romance'" (Bopp, 1977, p.59-60). O livro que a senhora trazia em seu samburá, segundo o autor, era de São Cipriano, estava velho e sem capa. Em suas histórias, contou-lhe também, em meio a termos misturados, a história da rainha Luzia.

Dada a complexidade de contribuições reunidas no entorno da figura enigmática, presente nos relatos populares amazônicos, Averbuck (1985, p.99, nota 1) observa que

> aos elementos indígenas Raul Bopp vinha acrescentando o toque da tradição lusa, elemento fundamental do fabulário brasileiro. A "filha da rainha Luzia", personagem criada pela imaginação do poeta, reunia, portanto, retalhos de duas fontes diferentes: a história da filha do rei Sebastião e da rainha Luzia. Deste "cruzamento", surgiria a "filha da rainha Luzia", por quem Cobra Norato viria a realizar as maiores façanhas.

De acordo com o que foi apontado, é possível visualizar que os elementos responsáveis pela arquitetura do poema fizeram que o mesmo se revestisse de um significado mais profundo do que pretendia sua forma inicial, quando escrito para crianças. Pelo subterrâneo do texto, e alicerçado no enlevo fabular, chega-se ao mito. É por essa via que se encontram "o mundo inocente da criança e o mundo do primitivo", ambos representantes "de um universo 'intacto' que usufrui e ainda permite a expansão de todas as possibilidades", conforme sugere Averbuck (1985, p.110), ao considerar o total envolvimento que o texto possui com a natureza, "como ocorrera com aqueles que viveram nesta região nos tempos primeiros, e plasmaram o seu 'espanto' em forma de relatos míticos" (ibidem, p.111).

Nas vias escavadas que levam ao mito, figura latente o indígena, tal como apontado anteriormente, num projeto maior que a singularidade do poeta, dadas as linhas que o configuraram. Enquanto a São Paulo modernista florescia em sua indústria e acinzentava o verde, afugentando o nativo

aos becos da miséria, o interior ainda provocava perplexidade no homem, que, não menos agressivo que a indústria, sentiu-se atraído pelas dimensões dilatadas da magia nos longínquos palmos de vida primitiva. Talvez fosse essa realidade, retirada das camadas ocultas, a imagem viável no momento em que o país se industrializava, para justificar a falta de elementos geradores de uma identidade própria.

Ir ao fabulário amazônico tem o sabor de tomar "consciência de um Brasil nativo", conforme entende Averbuck (1978, p.116), primeiramente pela expressão visionária do desejo de mudança de uma geração que queria um país transformado, não apenas como projeto de futuro, mas com feição de sua terra e de sua gente no presente. Essa transubstanciação somente seria possível em *Cobra Norato,* mediante o mergulho na intimidade de um mundo desmanchado, à procura dele mesmo. Lá estariam reunidos, a uma só vez, mito, lenda e folclore, profusos na "terra das febres", como símbolos da autenticidade nacional, deglutindo a verborragia clássica importada das mentes civilizadas.

Pinçado desse universo lírico e paradoxal, concomitantemente, o indígena ocupou um espaço de excelência, por revitalizar em seus mitos e lendas a variedade e as contradições que marcam o panorama nacional. É justo destacar que Bopp soube reconhecer as forças expressivas que revelavam as faces nuançadas do nativo. Pela realidade que lhe chegou aos olhos, atestou que

> o nosso indígena foi obrigado a crer; ser devoto; acompanhar as liturgias da Igreja; soletrar as leis da Boa Razão. Perdeu aquela inocência contente de que nos fala Vieira. Com essa transposição cultural, aquele indivíduo de instintos primários, "impaciente de sujeição" (Vieira), transformou-se num catecúmeno submisso. Desvalorizou-se pela humildade. (Bopp, 1977, p.41)

Diante do teor dessa afirmação, é possível entender que tal indígena, visto pelos olhos da realidade, não serviria a um projeto no qual deveriam estar aliados aspectos como natureza, magia e pensamento pré-lógico. Aquele era o nativo em estado maduro, alterado pelos artifícios do colonialismo; esse, o selvagem em estado primitivo, seria o único túnel possível para alcançar o estatuto de pureza e inocência, posto em relevo em benefício do reinventar a nação pela tradição autóctone. Uma das travessias deu-se pela via dos nheengatus, nos quais Bopp (1977, p.59) observou que "eram de

uma enternecedora simplicidade. Nos diálogos afetivos, usavam o diminutivo dos verbos: estarzinho, dormezinho, esperazinho etc. Certas histórias, sobre temas meramente humanos, eram tratadas com um desusado tempero lírico". Além dos diminutivos, outra matriz indígena é formatada na rejeição do grupo lh, específica da tradição tupi-guarani, como se verifica nos versos: "– Você me espere/ que depois vou le contar uma história" (X, p.16); "– Pois então até breve, compadre/ fico le esperando/ atrás das serras do Sem-fim" (XXXIII, p. 57).

Somados ao contato com a terra, com o registro fiel da fala coloquial, sem cair no artificialismo das invenções, formou-se um "cozido geográfico", como afirmou o poeta, conduzindo-o a um novo estado de sensibilidade. É nesse sentido que se percebe a consciência de fazer fluir o caráter oral pelo sincretismo étnico, colocando, ao lado do nativo, o elemento africano, observados nos versos abaixo, em que os vocábulos de ambas as etnias aparecem lado a lado, naturalmente, em ritual de pajelança:

> E depois fuma e defuma
> Fumaça de *mucurana*
> gervão com *cipó-titica*
> e favas de *cumaru*
>
> Em seguida pega uma *figa de Angola*
> Risca uma cruz no chão
> E varre o *feitiço* do corpo com penas de ema
>
> O último caruama pede tafiá dança de arremedar
> – E quero mais *diamba*. (XXVII, p. 41, grifo nosso)

Nota-se, assim, que houve uma fusão não apenas de elementos primitivos expressos no mito, nas lendas e na linguagem que os revitaliza. O cenário amazônico configura-se gradativamente, à medida que o enredo desnuda determinadas células que o compõem. Tal como os mitos da tradição indígena, superpostos ao real, que passaram ao não índio e, posteriormente, ao mestiço, a Amazônia foi aos poucos revelada em camadas, como a decifrar sua composição: a primeira, das florestas gigantes e águas abundantes, que, de tão complexo sistema, cria no homem uma condição angustiada, e o

faz construir outra Amazônia, a segunda, descrita por Bastide (1969, p.42) como "composta de um emaranhado de símbolos oníricos, de uma confusão de participações místicas que se cruzam como cipós, de flores de sonho que medram como orquídeas".

Em meio a esse "surrealismo selvagem", acrescenta o mesmo autor, o índio nutre "a nostalgia, a obsessão da doçura, da ternura, da carícia" (ibidem, p.43), traduzido em poesia na linguagem metafórica, alicerçada nas onomatopeias, aliterações constantes, de sintaxe entrecortada. Esses aspectos brotam facilmente diante do mágico e do ingênuo, do erudito e do popular, a corporificar uma natureza em pleno movimento, empurrando horizontes, até chegar a uma terceira, a Amazônia mestiça. Nesta, o pensamento indígena funde-se aos símbolos do colonizador, monstro não menos terrível que Jurupari, que o aprisionou, levou-lhe a doença, apoderou-se de suas terras, expulsou-o de seu alojamento sob a força dos fuzis. Ao indígena revisitado por Bopp coube-lhe o mistério e a beleza do mito, visto pelas fendas que o poema permite observá-lo. Em sua intimidade, vestido na "pele elástica", o protagonista faz eclodir a voz expurgada pela história e sequestrada pelo código literário, revelando, por meio do mito, a linguagem que se adere à infância do país, tecida na Amazônia, em comunhão com deuses e serpentes, num tempo (*in illo tempore*) em que homem e natureza conheciam apenas a unidade vital.

Cantos-referência

I

Um dia
eu hei de morar nas terras do Sem – Fim

Vou andando caminhando caminhando
Me misturo no ventre do mato mordendo raízes

Depois
faço puçangas de flor de tajá de lagoa
e mando chamar a Cobra Norato

– Quero contar-te uma história
Vamos passear naquelas ilhas decotadas
Faz de conta que há luar

A noite chega de mansinho
Estrelas conversam em voz baixa
Brinco então de amarrar uma fita no pescoço
e estrangulo a Cobra.

Agora sim
me enfio nessa pele de seda elástica
e saio a correr mundo

vou visitar a rainha Luzia
quero me casar com sua filha
– Então você tem que apagar os olhos primeiro
O sono escorregou nas pálpebras pesadas
Um chão de lama rouba a força dos meus passos (p.3)

XXXI

Esta é a entrada da casa da Boiúna

Lá embaixo há um tremedal
Cururu está de sentinela

Desço pelos fundões da gruta
num escuro de se esconder

O chão oco ressoa
Silêncio não pode sair

Há fossas de bocas inchadas
– Por onde será que isto sai?
– sai na goela da panela

Aí o medo já me comicha a barriga

Lá adiante
num estirão mal-assombrado
vai passando uma canoa carregada de esqueletos

Neste Buraco do Espia
pode se ver a noiva da Cobra Grande

Compadre! Tremi de susto
Parou a respiração

Sabe quem é a moça que está lá embaixo
... nuinha como uma flor
– É a filha da rainha Luzia

– Então corra com ela depressa
Não perca tempo, compadre
Cobra Grande se acordou

– Sapo-boi faça barulho
– Ai Quatro ventos me ajudem
Quero forças pra fugir
Cobra Grande vem-que-vem-vindo pra me pegar

Já-te-pego Já-te-pego

– Serra do Ronca role abaixo
– Tape o caminho atrás de mim

Erga três taipas de espinho
fumaças de ouricuri
– Atire cinzas pra trás
pra agarrar distância

Já-te-pego Já-te-pego

Tamaquaré, meu cunhado
Cobra Grande vem-que-vem
Corra imitando meu rasto
Faz de conta que sou eu
Entregue o meu pixé na casa do Pajé-Pato

Torça caminho depressa
Que a Boiúna vem lá atrás
Como uma trovoada de pedra
Vem amassando mato

Uei!
Passou rasgando caminho

Arvorezinhas ficaram de pescoço torcido
As outras rolaram esmagadas de raiz para cima

O horizonte ficou chato

Vento correu correu
mordendo a ponta do rabo

Pajé-Pato lá adiante ensinou caminho errado:

– Cobra Norato com uma moça?
Foi pra Belém Foi se casar

Cobra Grande esturrou direito pra Belém

Deu em estremeção

Entrou no cano da Sé
E ficou com a cabeça enfiada debaixo dos pés de Nossa Senhora (p.52-4)

3
Mitavaí Arandu: às voltas com Macunaíma (Manuel Cavalcanti Proença)

Rio abaixo, rio acima,
Ai, flor de lima
Meu coração não aguenta
Despedir de quem me estima.

Letra de cururu – voz de Mitavaí – personagem

Antes de apresentar a análise propriamente do texto *Manuscrito holandês ou A peleja do caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba* (1990), é necessário fazer dois apontamentos importantes para o entendimento da leitura. Primeiramente, um olhar sucinto para a figura do autor, conhecido entre a crítica literária muito mais pelo célebre *Roteiro de Macunaíma*, do que pela sua produção ficcional. Manuel Cavalvanti Proença, cuiabano de nascimento, percorreu os caminhos da carreira militar no Rio de Janeiro, alcançando a patente de general do Exército. Como biólogo, dedicou-se, também, ao campo da zoologia, do qual surgiu uma diversidade de trabalhos publicados.

É no campo da literatura que o autor se destacou com valor expressivo, pela dedicação à leitura e à opção "em torno de narrativas caracteristicamente populares: trajeto que vai dos folhetos da literatura de cordel ao romanceiro (de aventuras ou não) de estrutura romântica, passando pelas novelas pícaras", conforme aponta seu filho, Ivan Cavalcanti Proença (1990, p.11), na apresentação da obra em estudo. Essa peculiaridade deu-lhe o epíteto de "o menos general dos generais", publicado em crônica de Drummond, dado o humanista que fora. Mesmo ocupando cargos importantes

no alto escalão do governo, não dispensava a companhia dos cantadores do Largo do Machado, com os quais tomava um café na madrugada em sua casa, resultando em longas conversas sobre os folhetos de cordel.

Da vertente popular do Rio, segundo Ivan Proença (1990, p.12), estendeu o contato com a população brasileira por meio das viagens que fez como militar: "conhecer o Brasil quase que de ponta a ponta: processo muito seu, de sua crença, e, para ele indispensável, de melhor conhecer os costumes de nossa gente, o folclore sem adornos, em pesquisas que iam do terreno literário ao sociológico e, muito, no científico". Das visões que imprimiu da cultura brasileira, resultaram suas obras de ficção, além dos estudos científicos na área de formação. Em 1953, publicou seu primeiro livro de ficção, *Uniforme de gala* (contos); *Ritmo e poesia* (1956); *No termo de Cuiabá* (1958); *Manuscrito holandês ou A peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba* (1959); *O alferes*, publicado postumamente. Além da ficção, interessa à crítica, *Roteiro de Macunaíma*, escrito em 1950 e publicado em 1955, a exegese da rapsódia de Mário de Andrade; *Augusto dos Anjos e outros ensaios* (1959), entre os quais as *Trilhas no Grande Sertão*, acerca da criação verbal de Guimarães Rosa, dentre outros importantes textos, como os compilados em *Estudos literários* – M. Cavalcanti Proença (1982), apresentados por Antonio Houaiss. De Alencar a Guimarães Rosa, na leitura crítica, ou em sua ficção, o fio condutor sempre foi o destino do povo, "tudo gente que escreveu de brasil", afirma Ivan Proença, e, por isso, um "parentesco" na construção do herói Mitavaí com Macunaíma.

O segundo apontamento dirige-se à "metalinguagem externa" à obra. Isso significa compreender o entorno da composição para, posteriormente, fazer emergir os significados impressos no enredo. Comecemos pelo título para que a extradiegese seja explicitada: *Manuscrito holandês* refere-se não só ao conteúdo, como também ao conjunto de informações que Cavalcanti Proença oferece, em apêndice, "àquele grupo de pessoas que, para tudo, exigem uma explicação" (Proença, 1990, p.215). Nele constam, por ordem de entendimento das informações que originaram a obra, três cartas, a saber: Carta de Hans Richter, cidadão holandês, natural de Utrecht, comunicando ao mundo o motivo pelo qual um manuscrito fora colocado dentro de uma garrafa e lançado ao mar. Todas as interferências na viagem do Manuscrito, segundo Viggiano (1982, p.10), são "saídas da mente privilegiada de Proença".

A escritura do manuscrito origina-se da presença de um papagaio que Hans Richter comprara para lhe fazer companhia: "era um dos papagaios denominados Jurueba pela gente inculta. Falava uma linguagem para mim desconhecida que, pouco a pouco, fui compreendendo [...]. Ao fim de dois anos, havia eu dominado completamente o idioma de Jurueba e pus-me a escrever a história que ele contava" (Proença, 1990, p.220-1). Assim, explica o holandês, aproveitou-se das repetições do papagaio para confrontar as diversas versões do relato até o estabelecimento do texto definitivo, escrito em Latim, por acreditar em sua universalidade. Dada a frase inicial sempre repetida pelo papagaio – "Agora conto o caso de Mitavaí Arandu, que um dia deixou a urna em forma de cágado, onde foi sepultado, nas cavernas de Cunani e saiu pelo mundo" – o holandês concluiu que se tratava de uma saga de "algum herói tribal" ou "de uma fórmula tradicional, própria dos narradores indígenas" (ibidem, p.221). A condição única que impõe ao que se apropriar das histórias presentes no manuscrito é: "ao publicá-las, aponha-lhes o nome de Jurueba, pelo muito que lhe devo. A bem dizer, é ele o verdadeiro autor".

Como se pode notar, diante das informações do autor do manuscrito, há indícios de que a suposta narrativa do papagaio esteja em consonância com o final da rapsódia de Mário de Andrade, em que o papagaio conta a saga do herói Macunaíma ao homem que chega ao Uraricoera e, após o relato, voa para Lisboa. Ainda que insólita tal inferência, é uma leitura possível. Em relação à autoria da carta, Viggiano (1982, p.11) considera que "o segredo das iniciais com que ele enfeitou a assinatura de H. Richter" teria morrido consigo.

A segunda carta pertence a Bernardo de Claraval, o receptor do manuscrito e seu tradutor. Nela são conhecidas as razões pelas quais a encaminha ao redator do Jornal do Brasil, para a seção "Quem será o editor", acerca do desejo de publicação de um livro. Assim explica:

> trata-se de um manuscrito latino que deu à praia do litoral paulista, em circunstâncias algo romanescas, dentro de uma botija de barro, provavelmente de genebra. Um tio meu obteve de pescadores da região o documento e, também, apensa ao mesmo, uma carta escrita por Hans Richter, cidadão holandês de Utrecht, segundo afirma. Na carta, o autor nos dá conta de como e por que redigiu o manuscrito, oferecendo-o àquele a cujas mãos venha o oceano, encarnando o destino, confiá-lo. (Proença, 1990, p.217)

Ante o "trabalho não pequeno de tradução", considera-se autor do texto e passa a esclarecer o conteúdo, iniciando pelo título, *Manuscrito holandês*, uma vez que o holandês se esqueceu de colocá-lo. Em relação ao assunto e à natureza, esclarece o autor-tradutor: "trata ele das sagas de um herói índio – Mitavaí Arandu (em tupi, aproximadamente, Menino-Feio, Sábio), [...] narradas por um papagaio jurueba que o Sr. H. Richter teve consigo anos e anos, em uma ilha deserta" (ibidem, p.218). Acrescenta, ainda, que Mitavaí inicia sua travessia como personagem na "região sertaneja" para, posteriormente, viver nas cidades. Uma saga pontuada pela "intromissão do sobrenatural", "casos de sincretismo e aculturação" que desnudariam para o "quase autor" um universo de "culturas de níveis diversos" (ibidem, p.219).

A terceira e última carta, colocada no apêndice da obra, refere-se à do Tio Godofredo (tio de Bernardo Claraval). Nela, informa ao sobrinho a história da chegada do manuscrito às praias paulistas, de acordo com as informações que obteve "de segunda mão, sem ter visto acontecer" (ibidem, p.223). Assim explica:

> quem achou mesmo foi o finado Chico Solha, fanho de um ar de estupor que deu nele em mocinho e deixou de boca torta. Apanhou a botija perto da praia e, quando viu que, em vez de cachaça, o que estava dentro era um rolo de papel, teve uma bruta raiva. Mesmo assim, levou tudo para casa e logo vendeu por uma tutiméia a um gringo, que andava por lá caçando minhoca para museu. (ibidem, p.224)

Tal gringo, segundo o Tio Godofredo, fotografou o manuscrito e o guardou em sua casa. Enquanto viajava, ocorreu um incêndio e o documento foi salvo por Tarcísio, que o trocou "por um martelo de cachaça". Anaurelino, seu novo proprietário, acreditou tratar-se de um "mapa de alguma gruta com dinheiro", dados alguns papéis com rabiscos que o acompanhavam. Desiludido com o conteúdo revelado, deixou-o às mãos de Godofredo de Claraval, que o entregou "ao sobrinho estudioso e inteligente" (ibidem, p.225) e seu tradutor.

As três cartas dispostas no apêndice trazem ao leitor informações genéticas da constituição da obra e assinalam, em linhas gerais, o assunto de que trata o enredo. Mas não acabam aí. Há, além dessas, uma carta exposta

na abertura do livro, escrita por Bernardo Claraval a Cavalcanti Proença, dizendo da surpresa que teve ao ver seu nome impresso na revista que recebera. Em princípio, pela função própria da narrativa epistolar, percebe-se uma afetividade intensa entre o emissor e o destinatário, ao relatar seu estado de saúde entre dietas e medicamentos de sua vida "monótona e galinácea" (ibidem, p.20). Depois de descrever seu estado "de antítese da conceituação platônica", volta ao assunto do manuscrito: "descanse de todo, pois coloco nossa amizade tão acima de tudo, que lhe quero doar, como doo, todos os direitos, se acaso os tenho, para editorar o a que ousei chamar Manuscrito holandês" (ibidem, p.20-1).

Como se nota, as evidências apontam para uma possível construção ficcional das cartas, como forma de inserir o leitor no contexto, no que lhe é histórico em sua gênese. Considerado o percurso de leitura feito aqui, toma-se esse aspecto como um artifício de simulação, porém, importante para o embate entre o fazer literário e o mundo representado por ele. Diante do simulacro criado, Viggiano (1982, p.11) conclui que "a trama é tão bem urdida que, não fosse a informação inequívoca de que tudo foi inventado, voltaríamos a pensar na existência real de tais pessoas".

Pertence ao aspecto extradiegético, ainda, no início do texto, uma advertência do tradutor, na qual resgata o histórico do manuscrito que lhe chegou às mãos pelo seu tio: "dele ouvi que o obtivera de gente do mar, habitando um lugarejo de nome Japuetê" (Proença, 1990, p.25). Adverte que "as notas seguidas das iniciais H.R. são do autor (Hans Richter), que se revela homem de muita ciência e extremamente escrupuloso no transmitir suas observações e conhecimentos; as do tradutor vão assinaladas por um B. C." (ibidem, p.25). De fato, são observadas inúmeras notas ao pé das páginas, esclarecedoras e oportunas ao leitor, nas quais aparece, também, Cavalcanti Proença (M.C. P.). Cabe lembrar, no entanto, que todo o aparato extradiegético é invenção, como afirmado antes, uma forma de iludir o leitor, como se o gênero epistolar presente outorgasse ao enredo um caráter próximo ao fato real. Não deixa de ser um fio de comparação com o farto material epistolar produzido em torno de *Macunaíma*, e que Proença o conheceu com propriedade, com as devidas diferenças, pois as cartas de Mário eram verdadeiras.

O que foi assinalado até aqui torna-se necessário para visualizar a arquitetura que dá sustentação à obra de Proença até então pouco difundida entre

a crítica. Faz-se mister, agora, adentrar ao mundo dos liames entre local e universal, do bem e do mal, do poder e da submissão, dentre outros fatores essenciais na figuração do indígena, que este trabalho se propõe verificar.

Inicialmente, ocorre certo estranhamento diante da dupla composição do título: *Manuscrito holandês ou A peleja do caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba*. A inquietação deriva do fato de que o primeiro remonta a uma esfera de cunho histórico originada no termo "manuscrito" e que envolve uma cultura não-brasileira, enquanto o segundo estampa matrizes da cultura brasileira: o índio e a figura popular e lendária, o monstro Macobeba. Esse jogo intrincado revela um traço visível da herança marioandradiana em seu mais importante exegeta. Se em Mário Proença desfibrou o folclore, lendas e mitos, revelando suas origens e a reconstrução no texto de *Macunaíma*, na ficção buscou a raiz popular do cordel, das lendas, da medicina alternativa e do folclore regional para dar vazão ao que se pode chamar de "prolongamento da saga de Macunaíma", impressa na "peleja", ou luta, entre Mitavaí, personagem central, e o monstro Macobeba,[1] um de seus opositores. Nesse aspecto, Viggiano (1982, p.103) entende que "o elemento de dispersão está no título, e o elemento de ligação com o real da história é o subtítulo. Mas, Proença arma toda uma história antes da história, para revelar como se deram as peripécias do manuscrito, que contém – traduzido – a verdadeira saga do índio Mitavaí".

A intertextualidade entre o *Manuscrito holandês* e a produção de Mário de Andrade vai além da narrativa de *Macunaíma* e encontra-se com a figura do monstro. A crônica *Macobêba*,[2] publicada em 3 de maio de 1929, no *Diário nacional*, e incluída em 1943 na coletânea *Os filhos da Candinha*, capta a essência da figura lendária vista "no sul litorâneo de Pernambuco", considerada "uma assombração muito simpática", característica que contradiz outros textos em que o monstro aparece como algo assustador. Segundo

1 Diz a tradição que, em Olinda, nos anos 40, o medo do Macobeba tomava conta da população. Grotescamente era descrito da seguinte forma: "capa preta, enorme cartola enfiada na cabeça até as orelhas. Enormes, reluzentes e afiadas presas se cruzavam fora da boca. Barba rala, orelhas de abano, fedendo a enxofre. Unhas enroscadas e mãos cabeludas. De poucas palavras, voz grossa e rouca". Aparecia em noites escuras, atacando mulheres, preferencialmente, com exceção das gordas e feias (cf. Ataíde, acesso *on-line*).

2 Na crônica, Mário de Andrade conserva o acento original na palavra Macobêba, para caracterização mais fiel.

a crônica (1943), o monstro é "bicho-homem num tamanho arranha-céu, gostando muito de beber água do mar e queimar terras. Onde passa fica tudo esturricado, repetindo a trágica obsessão nordestina pelas secas e, por causa da mesma obsessão, o Macobêba sedento, bebe até água do mar. [...] Faz o que no geral fazem todas as assombrações desse gênero: assusta, mata, prejudica" (ibidem, p.97).

A presença da figura lendária no enredo do *Manuscrito holandês* conjuga o humor crítico tecido na linguagem popular e em sua capacidade fabulatória, alcançando o que Ênio Silveira chamou de "surrealismo caboclo", na apresentação da obra. Certamente, o monstro não é o único oponente à personagem principal, Mitavaí, como se verá no desfibramento das biografias que se entrelaçam no enredo. Possui um poder alegórico que "representa, na obra, os interesses do capital", segundo Magalhães (2001, p.190). Na lenda, o monstro "assusta, mata e prejudica"; no enredo mitopoético de Proença, juntamente com seu irmão, Pitanguá, repete as ações com um significado que ultrapassa a esfera da tradição oral e alcança a ideologia capitalista.

Na ficção de Proença, e sob a capa alegórica de monstro, Macobeba é presidente de uma empresa nas glebas de Popenó-Upá chamada VOFAVOFE (Vou Fazer Você Feliz, Colonizadora S. A.). As organizações tendem a "mostrar a sua vocação nacionalista de fundar cidades" (ibidem, p.72), o que desencadeia uma corrida desenfreada de Maracadéguas, seu representante, em busca dos possíveis clientes para os loteamentos. Está impresso, na figura do monstro, um explorador das terras do sertão, vendidas a preços baixos e a longo prazo, reservando o direito à empresa de explorar a terra, caso haja riquezas no subsolo, como se pode ver no excerto: "acontece que o subsolo é propriedade da Vofavofe, por isso a ninguém é permitido explorá-lo. Por exemplo: o senhor pode explorar a agricultura, mas se houver, digamos, uma mina de cobre, o senhor está em condições de explorar? O senhor dispõe de máquinas estrangeiras modernas? Pois a Vofavofe tem. [...] explora e ainda lhe paga uma regalia para o senhor não se matar" (ibidem, p.75).

O monstro Macobeba é resgatado da esfera das crenças populares, ainda que não seja esse o ponto fulcral da narrativa. Há uma transposição de significados no decorrer de sua linha biográfica, que o entrelaça ora aos valores sociais e econômicos da região do sertão, como explorador, ora ligado mais fortemente às linhas oriundas da oralidade, em que sua presença é mar-

cada pela constante do assombro, pelo poder de sugar as águas e provocar mortes. Proença, um cultivador do cordel, insere, na narrativa, trechos que pertencem à tradição oral, na qual o monstro também é cantado:

> Venha cá gente bonita
> Me prove esse caxiri,
> Tem mel de abelha do mato,
> Mandaçaia e manduri,
> Eu sou moça, linda, virgem,
> Nesta ribeira nasci.
> Mas o monstro Macobeba
> Chegou das águas do além,
> Matando famílias, crianças também,
> Cortou meu cabelo fino.
> Nos campos de Nonoai
> Enterrou meu corpo. Agora
> Chuva ciranda e não cai.
> Meu cabelo canta triste:
> – Jardineiro de meu pai. (ibidem, p.114)

Assim, o monstro assume a feição que Mário de Andrade lhe deu em sua crônica. Tal qual o autor de *Macunaíma*, Proença o apresenta em sua versão mais próxima à tradição: "Macobeba era um flagelo, gigante antropófago, bebedor de águas do mar. Com uma vassoura enorme que não servia para nada" (ibidem, p.161). Na crônica lê-se:

> Só teve até agora uma deliciosa prova de espírito: carrega sempre uma vassoura de fios duros maravilhosamente inútil. Não serve-se dela pra nada. [...] Muito provavelmente essa vassoura é uma reminiscência daquelas bruxas que montavam cabos da tal, quando partiam pras cavalhadas do Sabá. Muito provavelmente. Porém a grandeza do Macobêba está em trazer uma vassoura inteira e não se servir dela pra nada. Nisso reside a simpatia do grande monstro. (Andrade, 1943, p.97)

Se a crônica apresenta certa simpatia ao monstro, não ocorre no *Manuscrito holandês*, no qual se encontra, sob diferentes aspectos, a face ame-

açadora. Daí explica-se a palavra "peleja" inserida no título, pela qual se instaura a luta do índio Mitavaí, não apenas com a figura do monstro, mas também com as ações que o mesmo realiza no meio ambíguo em que transita: o monstro do capitalismo desenfreado, da destruição, da exploração do mais fraco, dentre outros atributos: "apareceu em muitas praias e não atacou a cristão, porém a pajés e índios perseguia demais. [...] Do sertão chegou às praias do mar, matando por gosto e sem fome" (Proença, 1990, p.162). Além disso, dada a característica do ser lendário, encontra-se implícita a luta do bem e do mal, vista nas diversas microfábulas alinhavadas ao longo do enredo, que sustentam o embate de forças travestidas de homens e seres sobrenaturais ligadas a ele.

É por esse viés que se dá o encontro entre os ocupantes dos dois lados da história e se compreende parte da função de Mitavaí, no que diz respeito à sua construção como personagem dentro da obra. Ele é o responsável por colocar fim às façanhas do opositor que, a certa altura do enredo, possui defensores. Tal fato deriva da crença de que "as coroas de terra que Macobeba punha de fora serviam de ilha para gente morar, diminuindo a crise de habitações" (ibidem, p.162). Assim, o povo, que deveria julgar a necessidade de extermínio do monstro, não sabe de que lado ficar.

Para se chegar ao ápice da "peleja" entre as personagens, é preciso, antes de tudo, fazer outro percurso, pelo qual se engendra o significado da presença do monstro como antagonista frente a Mitavaí. Faz-se mister um desfibramento da linha que prende o ritual de passagem do indígena construído nos moldes de Macunaíma. Assim como anuncia Ivan Proença, na apresentação da obra, "atrás do morro tem morro", atrás de Macobeba, há sempre outra história. Desçamos do outro lado.

Mitavaí Arandu[3] não nasceu no silêncio do Uraricoera, e sim em meio a um "canto leve, levinho e doce", que "descia, como óleo esparramado sobre as águas" (ibidem, p.27). Sem filiação tribal nomeada, a princípio, é encontrado por Pirajuru, um pescador ribeirinho do Rio Irovi, casado com Tarová:

---

3 Transcreve-se, aqui, na íntegra, a nota de rodapé número três, em que o autor atribui a Hans Richter e Bernardo Claraval, quanto à explicação do significado do nome: "Mitavaí Arandu – O nome contém em si dois gêneros de qualidade, segundo o estagirita no seu *Tratado das categorias*. Enquanto Mitavaí é uma qualidade de estado, Arandu é qualidade de disposição, donde, sempre Mitavaí, e Arandu, apenas, consoante a ocasião (H. R.). Mitavaí – o menino feio; Arandu, literalmente, sábio, sabedor (B. C.)" (p.30).

– Que faz aí, menino?

– Brincando.

– Brincando? Não vê que esse camalote vai descendo de águas abaixo? Onde é que você vai parar?

– Pirajuru me tira agora e põe na canoa. Uai!

– Quem te ensinou meu nome?

– Um dourado me contou... (ibidem, p.29)

Nota-se, de imediato, a esperteza no trato com os peixes, dando-lhe poder de contar histórias, tal qual seu ancestral Macunaíma, além da aproximação no ato de "passear" deste e o de "brincar" daquele, episódio que recria, na biografia do indiozinho do cerrado, os aspectos mais marcantes de sua matriz macunaímica.

Seu aparecimento no enredo não obedece aos rigores do tempo e da etnia, tal como se nota na abertura do texto de Mário de Andrade. Sabe-se, apenas, que está nas barrancas do rio Irovi, e não é apresentada nenhuma tribo da qual poderia ser integrante. Surge, portanto, sem identidade, apenas como um indiozinho, e passa a ser chamado pelo casal por diferentes denominações, que mostram a pluralidade de falares, algo que o autor conhecia muito bem, pelo fato de exumar o texto de Andrade. Sendo assim, Mitavaí vai sendo nomeado a partir de sua herança indígena como "curumim", mas é descrito, também, pelo aspecto físico: "piá de perninhas tortas, gingando na rampa da praia" (ibidem, p.29), além de "menino", "criança" e "guri", que sinalizam a toponímia brasileira.

Ainda que o nomeassem assim, dada a fragilidade pueril, há certo receio de Pirajuru em torno de sua figura e de seu comportamento: "menino treloso, capetinha, desgranido" (ibidem, p.29), "pode ser daninho" (ibidem, p.30). Por outro lado, encontra em Tarová o aspecto maternal: "Não há de ser ruim, com uma carinha tão simpática" (ibidem, p.30), que o afasta da condição de "carinha enjoativa de piá" que pertence aos atributos de Macunaíma, mesmo em fase adulta. Há, porém, um traço que o liga ao ancestral: é feio. Segundo o narrador, Tarová "olhou para o canto e lá estava o piá encorujadinho, os olhos grandes, ver um bacurau" (ibidem, p.30). Desse olhar emerge seu nome, que carrega consigo a semelhança a um bacurau, ou seja, um indivíduo feio. A feiúra está implícita, ainda, na etimologia de Mitavaí, que, segundo a nota de Bernardo Claraval, significa "o menino feio" (ibidem, p.30).

Além desse fio que o conduz à condição de herdeiro de Macunaíma, há outros aspectos anunciados que revelam tal filiação tapanhumas: "Pirajuru, desde cedo, notou que o indiozinho era esquisito. Os bichos gostavam dele" (ibidem, p.30). Assim, "o velho entusiasmou com a ladineza do curumim" e passa a desconfiar que "Mitavaí tinha pauta com o Cão" (ibidem, p.31). Habilidoso com a pesca, ele provoca temor em seu pai adotivo, pois "os jacarés respeitavam aquele ente mirim que passava no meio deles sem susto. Nunca perdeu um dourado na linha" (idem, ibidem). Nota-se, nessa breve certidão de nascimento, que as características do pequeno indígena, até aqui, apontam para uma descendência do que Mário construiu no entorno de sua personagem ambígua e pluridentitária. Porém, devem ser resguardadas algumas dessemelhanças que vão desencadear uma biografia mais acidentada do que a do Imperador do Mato Virgem, convergida, agora, muito mais para o aspecto negativo da aculturação por que passa o herói do cerrado, que adentra sua história no universo do outro, numa instância tangencial à cultura indígena representada no caboclo ribeirinho, tão ao gosto de Proença.

É a partir da inserção nesse mundo simbólico, da exploração em todos os sentidos, que Mitavaí desenvolve seu caráter e sua trajetória. Ante o hábito da pesca fácil com dinamite, por exemplo, vinga-se dos pescadores astutamente, fabricando uma bomba com banana comestível, deixando-os a nadar com esforço e extremamente irritados. O episódio desencadeia os primeiros opositores ao herói, que se vê às voltas com as juras de vingança de Olívio do Poço-Verde. As ameaças feitas a ele colocam Tarová em estado de espera e atenção, que decifra a mensagem pelo chão, tal qual fazem os indígenas, para detectar o movimento dos perseguidores. Diante da tensão estabelecida entre a angústia da mãe e o perigo por que passa o filho, ocorre o afastamento do herói. Em sua biografia, que compreende o percurso de travessia do sertão para o mar, ocorre a inserção de personagens do fabulário nacional: "conheceu a vaca Barrosa, o boi Surubim, a vaca do Burel, o boi Espácio,[4] de chifres tão abertos que Mitavaí sentiu pena de não ter uma rede para armar entre eles" (ibidem, p.39).

4 As referências dizem respeito, resguardadas as características regionais, ao folguedo do Bumba-meu-boi ou Boi-bumbá, considerado por Câmara Cascudo (2001) como o elemento mais característico e mais antigo da tradição poética sertaneja, que compreendem as narrativas sobre o ciclo do gado – os romances do boi. Na tradição oral desses romances, o herói é apenas o boi. Os demais personagens, vaqueiro, cavalo, fazendeiro, são secundários.

Na travessia por entre fazendas, Laurianos e Coronéis Telésforos, aprende a domar cavalos e a lidar com o gado. Deriva de sua função o encontro de Mitavaí com o Boi Espácio, pertencente ao Coronel Telésforo, em que se visualiza a fusão do homem e a natureza, bem como o aspecto lendário implícito. O Boi Espácio assume, no episódio, uma dupla representação: a de boi, animal como os demais da região, e o boi como figura mítica e dotada de poderes sobrenaturais, como expressa o excerto, na previsão que faz da personagem:

> – Piá, teu destino está se decidindo. Você nasceu de traseiro, de costas, viradas para o sertão. O mar chamando de longe. Estou aqui por amor de teu pai que veio ao mundo nas brenhas, virou, mexeu, conheceu terra estranha e foi dar um couro nas varas, de novo, numa lagoa do mais interno sertão adentro. [...] A notícia recebi do sertão, de boi a boi. Veio passando nas malhadas de pouso, nos lambedouros salitrentos, conversa em que o dia vai sumindo. Mas não se aperreie, que seu destino ninguém torce. (ibidem, p.70)

O trecho resgata algumas particularidades da origem do índio, nascido no sertão, de frente para o mar, o que explica a travessia de Mitavaí em direção ao litoral. Além disso, o boi fala em nome do pai do índio, que "veio ao mundo nas brenhas", ou seja, na mata fechada, alusão ao "filho da noite", Macunaíma, que "conheceu terra estranha" e acabou "numa lagoa do mais interno sertão adentro". Tal qual na tradição oral, o conhecimento da história do índio dá-se pela conversa de bois, "passando na malhadas de pouso", espalhadas do sertão ao litoral, a exemplo do folguedo do Boi, recriado em diferentes pontos, mas preservando sua matriz. No decorrer da narrativa, são observadas diversas ressurreições do Boi Espácio e do cavalo Cabiúna, tal qual ocorre nas lendas originais e que serão mostradas com maior acuidade no momento do embate entre o herói e o monstro.

É ainda o boi, "com muita gosma na voz, revelha de saliva" (ibidem, p.69), que anuncia ao herói seu destino e a entidade que o protegerá em seu percurso: "Não chore, menino, você tem de remir seu povo. Mitavaí, seu destino é grande e Tetaci é sua padroeira" (ibidem, p.70). À profecia do boi são integrados dois aspectos importantes no desenvolvimento do enredo e que provêm do universo popular. O primeiro trata da inserção de Tetaci, sua guardiã: "Tetaci não era mulher, era mãe da paciência, de olhos de ne-

blina, corpo de garça" (ibidem, p.159), Nota-se, em Tetaci, uma referência ao texto de Mário em que Ci, a mãe do Mato, "pertence à condição das mulheres originárias, do começo do mundo, como Sofará e Iriqui" (Proença, 1978, p.136). Assim como na rapsódia, Tetaci recebe um epíteto, "mãe da paciência", que na tradição popular é traduzida como "mãe de todas as garças". Sua travessia junto ao herói dá-se na mesma condição de Macunaíma e Ci. Aqui, porém, sabe-se do envolvimento de Mitavaí com a figura feminina, somente quando o narrador insere uma notícia publicada no jornal "O Arauto", com o título: "Tetaci, Mulher de Fibra", na qual se encontra o relato de morte de uma cabocla, desencadeando no herói o sentimento de vingança. No excerto, além da apresentação, notam-se algumas características que aproximam as duas personagens, Ci e Tetaci:

> Na região do rio Irovi, conhecida como o baixo da Moça Verde, desenrolou-se um drama que teve, como testemunhas, apenas as águas indiferentes do rio e as palmeiras que são abundantíssimas naquelas paragens. [..] No dia dezenove deste mês de abril, o monstro Macobeba visitou aquele humilde tejupar. [...] encontrou a dona só. O marido andava de viagem e o Monstro reduziu a casa em pó. [...] Então aquela jovem talvez fora dos seus sentidos ou desvairada pelo medo, teve um gesto de matrona romana e respondeu entoando uns versos de conhecida melodia popular naquelas bandas:
>
> Vá puxando sua espada,
> Pode vir me degolar,
> Que meu corpo pode ir,
> M'ea cabeça há de ficar.
> Para contar pro meu marido
> Quando o marido chegar.
>
> Este lamento, que comoverá até as pedras, se o ouvissem, só fez exacerbar a ira do Monstro, que a despedaçou no mesmo instante. [...] O corpo despedaçado de Tetaci se recompôs. Da lua desceu um fio longo como um cipó e Tetaci subiu por ele ao céu. O povo agora a vê cintilando longe das misérias do mundo e reza – povo simples o nosso – para que ela proteja com sua luz esverdeada, que assim ficou, em memória do nome da Moça Verde dado àquele recanto pitoresco do Irovi. (p.164-5)

Segundo Proença, no *Roteiro de Macunaíma* (1978, p.141), "Ci vai para o céu, subindo por um fio ou cipó, como na lenda da Tapera da Lua, de Afonso Arinos, na da cabeça Decepada dos Caxinauás (Capistrano de Abreu), como irá mais tarde o próprio Macunaíma". Diante disso, são reconstruídas, em Tetaci, as ações do decepamento da cabeça e a subida ao céu pelo cipó, tornando-se estrela de cor verde. Além disso, possui "aroma de muito amor" (ibidem, p.169), tal qual a personagem de Andrade se aromava para dar tonteiras ao herói.

O segundo aspecto a ser considerado nesse universo fabulário é o que torna Tetaci um elemento vincular dentro da trajetória de Mitavaí, dadas as informações que revela em sonho, nas quais se refere ao local onde se encontra o monstro Macobeba. Dentre as inserções no sonho, destaca-se a que sugere a própria filiação do herói e o ritual de preparação para o encontro com o monstro:

> Piá querido, guarde bem, para não falar, o que vou dizer agora. Vá na praia das areias pretas, onde gente se enterra para curar reumatismo. Não tenha medo que reumatismo não pega. Encha dois samburás de areia preta e viaje para onde o mar faz recôncavo e a terra sangra. Tome o sangue da terra, gordo e negro, amasse com areia dos samburás e faça três pedestais. Arrume um perto do outro e coloque sobre eles a estátua dos heróis Guairacá, São sepê e seu pai, que matou o gigante dono da muiraquitã. Faça uma pajelança e não se tema de nada! Você vai enfrentar o monstro Macobeba e precisa. Até breve! (ibidem, p.160)

Afora o prenúncio da saga, há uma série de apontamentos no decorrer do enredo, que vão oferecendo pistas ao leitor a respeito do local em que se dará o embate: "– Sou teu anjo-da-guarda, você foi dormir com sede. Tenho medo de me afogar no rio e te deixar sozinho. Monte antes do sol nascer e caminhe sete léguas, que Macobeba está ressonando no Poço do Azeite. Embaixo de um cambará começando a florir" (ibidem, p.167). Nota-se, no excerto, que Tetaci assume a posição de norteadora das ações do herói, dando-lhe a visão que somente as divindades podem ter.

A partir da revelação acima, o herói assume sua condição de redentor do povo na recondução do bem-estar, realizando a busca e a morte do monstro. Para a concretização dos seus feitos, é necessário, antes de tudo, vencer os obstáculos que antecedem o confronto com monstro Macobeba, numa se-

quência de sanções positivas e negativas, de acordo com os moldes proppianos dados aos contos maravilhosos. O primeiro a ser derrotado é o gigante Pitanguá, irmão de Macobeba, "que não enxerga de dia e come os filhos dos outros para não sofrerem neste mundo" (ibidem, p.169). Comovido com a disponibilidade do herói indígena, que se oferece para ajudá-lo na defesa do monstro, o gigante se alia ao seu desconhecido e se enreda em suas astutas engenharias até a morte. Ao testar a valentia de Pitanguá, Mitavaí prepara "um ferrão de arraia no tronco de uma gameleira, bem na altura do gigante". Assim, provocado em razão de sua força, "Pitanguá afastou e veio direto com a cabeça no ferrão. Pegou, lá nele, bem no cocoruto, que o gigante desmaiou e caiu. Não havia nem mulher na redondeza para fazer a simpatia de ferrão de arraia[5] e ele morreu" (ibidem, p.170).

Deriva do episódio uma série de ações movidas pelo sobrenatural, tal qual se verificam, também, no texto de Andrade, em que animais ou pessoas são transformados para contribuírem na vitória do herói sobre seus oponentes. Assim, Mitavaí faz do "gigante" uma anta, do "anão Cartola" um tatu, da "Boinheém-minhocuçu" uma jararaca, de "Ateim", o preguiçoso, em "Aí", "nome tupi do animal chamado preguiça" (ibidem, p.174), segundo a nota de rodapé. Todas as metamorfoses enumeradas até aqui são manifestações do poder do herói destinado à redenção dos que temem Macobeba, por isso "viram" (ou seja, metamorfoseiam-se) algo que não obstruem a sua trajetória. Fica evidente a intervenção popular do verbo *virar*, corrente entre os mitos indígenas, tal qual Mário utilizou em *Macunaíma*, em correspondência à forma erudita *transformar*.

O embate mais importante dá-se numa "campina ao pé da grande serra" (ibidem, p.175), revelado por Napicuré, que, em sonho, aponta o local onde se encontra o monstro: "subiu um ronco tão medonho do nariz do monte que a terra estremeceu e já a taboa do brejo se acamou com o corpo de Macobeba rabejando de fúria" (ibidem, p.175). Diante da dificuldade da luta,

---

5 Em nota, atribuída a Bernardo Claraval, há a explicação da simpatia; "Li em *No Termo de Cuiabá*, de meu amigo M. Cavalcanti Proença, que, entre pescadores cuiabanos e campesinos paraguaios, cura-se picada de arraia com a estranha simpatia de apor o *membrum muliebris* sobre a ferida" (p.170). Na obra citada de Proença, encontra-se, de fato, o relato da referida simpatia: "Não há cataplasmas nem benzeduras que a vençam, a não ser esta estranha simpatia: conseguir que uma mulher encoste os órgãos genitais sobre a ferida; é o mesmo que tirar com a mão, dizem, embora não seja muito fácil encontrar à mão esse remédio milagroso" (cf. Proença, 1958, p.45).

são resgatadas, mais uma vez, figuras lendárias que passam a ocupar a função de "doadores", ao fornecerem sua força e resistência para que o herói obtenha uma reação positiva. Assim, são feitos os apelos ao cavalo Cabiúna e ao Boi Espácio, que reúnem as condições de "auxiliares mágicos", em forma de versos, matiz da tradição oral:

> Valei-me, cavalo meu, Cabiúna,
> Cola no chão
> Ferrado das quatro patas,
> Valei-me nesta ocasião.
>
> [...]
>
> Valei-me meu Boi Espácio,
> Vejo minha perdição.
> Sou moço para morrer
> Valei-me nesta ocasião.

Mesmo com a intervenção, o herói não vence o confronto e inicia uma série de outros eventos para culminar sua ação. A iniciativa sempre parte de um sonho tido por ele ou por Nacipuré, como no exemplo a seguir, em que anuncia que o monstro só poderá ser vencido se preso a um puçá. Como se nota, os elementos mágicos permeiam toda a narrativa, dando-lhe um ritmo de abertura – fechamento – abertura, o que dinamiza o fluxo fabulário em constante paralelismo aos eventos do enredo. A nova tentativa de confronto é acompanhada de outro elemento construído por Mário – o fio:

> Vieram a nhandu-caranguejeira, a diadema, a papa-mosca, mas era pouco o fio. Mitavaí tosou a crina de Cabiúna, desfiou a baba de Boi Espácio e elas tramaram que mais tramaram e se fez o puçá de nhanduti muito lindo. De um pedaço que sobrou, Mitavaí fez varanda de rede para dar de presente a Tetaci, que via tudo, bem faceira lá de cima, e mandava geada para endurecer os fios de baba do Boi Espácio. (ibidem, p.177)

Com a doação do elemento de magia, finalmente, o herói arrebata, do fundo das águas, o monstro temido. É o que se apreende, em primeira ins-

tância, após a pajelança feita para que sua alma se desprendesse do corpo, vomitando as pessoas que engolira: "saíram muitos conhecidos de lá de Popenó [...] muita gente bem que gelatinosa [...]. Mitavaí acendeu charuto, fez um sino-saimão com a cinza e soprou fumaça neles, que já ficaram gente outra vez" (ibidem, p.178). Diante do domínio da situação, o monstro "se virou em labaredas grandes [..]. Das cinzas de Macobeba nasceu uma coisa que foi voando para o alto [...] para o Polo Norte" (ibidem). A referência às cinzas aponta para um possível retorno do monstro, tal qual a Fênix, porém, a expectativa é quebrada pelo afastamento de dois doares importantes: o cavalo Cabiúna e o Boi Espácio, que não retornam ao enredo:

> Cabiúna e Boi Espácio estavam ali olhando para ele já com saudade. Macobeba morrera. Tetaci fora vingada. O índio abriu os braços para os dois amigos se despedindo e eles lhe lamberam a mão. Na esquerda a língua macia do cavalo, na direita a língua lixenta do boi. Fez caminho para o igarapé, sem força de olhar para trás. Entrou na igarité e ganhou o centro do rio. Ele ia voltar, mas ainda desta vez não iria para o céu ser estrela. Ainda tinha de correr fado muito tempo". (ibidem)

A plenitude da saga de Mitavaí não se encerra no feito que soma seu heroísmo à presença de figuras da crença popular. Ainda é conjugada a outra linha do enredo, que tangencia a do combate, mas volta-se, de modo especial, ao resultado supostamente positivo, dando-lhe honrarias, festas e homenagens, tal sua condição de salvador. Além disso, é lançada sua candidatura à presidência, fomentada por Nhô Tonho e arquitetada pelos jornais locais, com os quais possuiu relações de amor e ódio. Destaca-se "O Diário Popenoense, dos Orembaés", que o aponta como "um homem de origem humilde guindado ao mais alto posto de Estado" (ibidem, p.201).

Dentro dessa perspectiva, em que se eleva a construção da personagem no campo ideológico e político, há um salto, se considerada a condição de indígena destribalizado do início do enredo, em que não se anuncia sua filiação. Passa-se a saber que é descendente de Macunaíma, nas intervenções de Tetaci e do Boi Espácio, passando a domador de gado, chofer, guarda florestal, soldado e capanga de políticos. Deve ser acrescido, ainda, o fato de ser analfabeto, vindo a alfabetizar-se em função de exames finais de ginásio, em meio a ações excusas de dirigentes que o colocaram em posição privile-

giada frente os demais. De fato, como anuncia o crítico, chega à margem do que se poderia chamar de "surrealismo caboclo", dada a capacidade fabulatória e a densidade de ações que lhe são atribuídas, desde o envolvimento com a figura lendária de Tetaci, o casamento com Zinha, com a qual teve um filho, ambos mortos posteriormente e o casamento na Sé, com Olga, de família abastada que o oprime diante do mísero salário que recebe como guarda florestal.

Para todo herói é dado um final, seja ele épico ou irônico, deus ou humano. Considerado, agora, seu parentesco com o mais ambíguo de nossos indígenas da ficção, Mitavaí é desvestido de seu posto e de seu heroísmo pelos mesmos que autenticaram os atributos. A decadência é construída pelos jornais que negam a relevância do extermínio de Macobeba, ao publicarem diferentes versões da história de combate e morte do monstro. Assim, de candidato à presidência a acusado de assassinato, Mitavaí desce a seu inferno, com a inversão dos fatos no entorno da figura lendária:

> só a politicagem corrupta dos Orembaés, retardados mentais, mentia ao povo desvirtuando o sacerdócio da imprensa, apresentando Macobeba como monstro. Muitos países deviam o seu progresso atual à compreensão dos políticos adiantados que haviam aceitado a colaboração desinteressada de Macobeba na dragagem dos rios, na formação de ilhas artificiais, no desenvolvimento de azeite de peixe como combustível. (ibidem, p.204)

Fica pontuada, no enredo, a dupla função tanto da trajetória de Mitavaí quanto a de Macobeba, no universo lendário e cultural em sua constituição como personagens. Traçam, paralelamente, a vertente ideológica do capital estrangeiro, alegoricamente vestida na pele de um monstro, "generoso e pacífico" (ibidem, p.205), aos olhos dos que se alimentam por essa fenda, como também a de contribuintes da face devastadora da exploração nutrida do húmus de instituições formadoras de opinião.

O fechamento do enredo dá ao leitor uma moldura singular, digna do exegeta de *Macunaíma*. Em duas páginas são agrupadas figuras que se fizeram presentes no decorrer do enredo, responsáveis por articular a saída coerente para um herói que perambulou entre as culturas, do sertão ao litoral, em busca do nada. Não havia um objeto pelo qual deveria lutar, ou, de certa forma, conquistar. Mais que uma busca, as circunstâncias da acultu-

ração é que o levaram a enfrentar situações designadas aos heróis. E o herói sonhou. Viu Cabiúna e o Boi Espácio. Ouviu Tetaci: "– Acorda, meu filho, que os teus inimigos vêm te matar. Macobeba voltou" (ibidem, p.208). A cinza que se elevara em capítulos anteriores dá o significado de Macobeba, presente e atualizado na revolta da população que quer vingança. Ao lado de Flor-da-Noite, seu companheiro, Mitavaí dá provas de sua força sobrenatural ao transformá-lo em pedra, como forma de livrá-lo do sofrimento de morte. Assim, a narrativa possibilita, por meio das ações finais do herói, uma leitura que vai ao encontro da expectativa do leitor:

> Então, o índio subiu no lajedo e seus olhos brilhavam muito. Mirou aquele povo que tinha parado e pensou: – "Por que não vêm procurar a morte por suas mãos? Querem, talvez, que eu vá me espetar nas suas armas?
>
> *Riscou no ar com um gesto.*
>
> Aquela gentama toda que estava pela encosta da serra tremia de medo, perto de suas cabeças estrondava o trovão. Ali mesmo, contam, sem saber como, aquele povo dormiu. Arandu transpôs a serra e desceu do lado do mar.
>
> Mas volta. (ibidem, p.209, grifo nosso)

Talvez seja pertinente utilizar a expressão, mais uma vez, de Ivan Proença, "atrás do morro tem morro", na qual estaria implícita a arquitetura artesanal da obra. O fato de abrir-se o enredo em direção ao mar, deixando ao leitor a tarefa de construir a continuidade da saga e um "possível retorno", seja o de Mitavaí, ou o de Macobeba, já faz mister pontuar algumas considerações, uma vez que o assunto em relevo nesse texto é a figuração do indígena. Primeiramente, a intertextualidade com *Macunaíma* suscita a mesma imagem de permanência em determinada esfera. O que se transforma em estrela sobrevive no mito, banzando no céu para fugir do destino cruel a que foi submetido pelo poder colonizador, uma estratégia de atualização do primitivo em meio à cultura importada e que se quer superior. O que sobe e desce o morro permanece na imagem do desconhecido, do outro lado, numa geografia, também, do "sem fim", e num tempo indeterminado, próprio do pensamento primitivo, evocando o "eterno retorno", o que garante a possibilidade de perpetuar os fatos e renovar a vida.

Isso traduz, simbolicamente, o alargamento não apenas das fronteiras geográficas entre sertão e mar, mas da ocupação da cultura, da usurpação

dos bens culturais coletivos e individuais de um ser impelido, pela força do capital, do Estado e da corrupção, a pensar e agir tal qual recomendam os propósitos. Dessa maneira, nenhum dos dois representa o "outro" totalmente distinto, por ser portador de uma representação de um devir, como convém apontar ao povo brasileiro, híbrido em sua composição em decorrência do contato estabelecido entre as diversas culturas, em formação, portanto.

Alavancados os elementos prioritários para o propósito deste trabalho, considera-se que a narrativa de Proença assume, além do teor mitopoético, um olhar mais acentuado em direção ao indígena transeunte entre as demandas fronteiriças. Mesmo escrita em torno de trinta anos mais tarde que *Macunaíma*, a obra abarca duas dimensões: uma encontrada fortemente na narrativa de Andrade, ao resgatar o arcabouço fabulário indígena e popular; outra, mais tênue, mas não menos importante, na proposição de uma linha de pensamento que se acerca de matizes críticos, entrincheirados nos vales do capital frente à cultura primitiva, que será vista em *Maíra*, posteriormente, com ênfase. Ambas se entrelaçam para fazer emergir diferentes lutas, desde as lendárias, espalhadas pelo sertão, ao jogo econômico, na exploração das terras.

Ilhado por essas vertentes, encontra-se o indígena Mitavaí, um ser que se desajusta à medida que sua personalidade se adensa no mundo de conceitos contraditórios à sua herança tribal. Ainda que resguardado o arquétipo do herói satírico, sua aventura não se pauta apenas na falta de persistência ao trabalho, com a facilidade de conseguir lucro, tal como seu ancestral. Exige-se de Mitavaí um esforço sobre-humano para atender aos propósitos de uma sociedade que o vê como um homem a ser "domesticado" dentro do engessamento capitalista da força do trabalho com o gado e na doma de cavalos, como na submissão às autoridades militares no quartel, até a redenção do povo como valente destruidor de Macobeba, que o gradua à condição de candidato à presidência. O que aparenta uma ascensão linear, enquanto história, oculta em suas fendas o curso de águas turvas que percorrem a cultura indígena em sua degradação. Para Mitavaí, a saída está em descer do outro lado do morro, para um espaço indeterminado, que só a ficção poderá revelar. Quanto à sua cultura, no Brasil, carece, ainda, que alguém faça um gesto com um risco no ar.

Episódio-referência

Capítulo II

Pirajuru se chegou, olhou, sorriu, se espantou. No meio da folhagem um indiozinho, sentado, bem de seu. E foi logo sorrindo para a carranca enrugada do pescador como quem visse jenipapo maduro:

– Que faz aí, menino?

– Brincando.

– Brincando? Não vê que esse camalote vai descendo de águas abaixo? Onde é que você vai parar?

– Pirajuru me tira agora e põe na canoa. Uai!

– Quem te ensinou meu nome?

– Um dourado me contou...

O velho foi baldeando o guri para o fundo da agarité. Remou e não falaram mais. Isto é, Pirajuru gungunava:

– Menino treloso, capetinha, desgranido...

Lá dentro, na cozinha, tarová,[6] a mulher, ouviu a canoa chegando. O barulhinho de espuma que a proa fazia, abrindo bigode na correnteza, chegou aos ouvidos, perfeito, sem mistura de chiado da mandioca fritando no azeite de peixe. "Aqui tem coisa", foi pensando, e se botou para a janela do oitão.

Na mesma hora se engraçou do piá de perninhas tortas, gingando na rampa da praia.

Abriu a porta ainda com os olhos lacrimejando da fumaça de lenha verde e deu a mão, sem querer, para a benção do menino.

Sentaram os três na cozinha. Ninguém falou. Pirajuru, acocorado, começou a picar fumo. Tarová ainda esfregava os olhos e o menino trepado no jirau, olhando os caibros sujos de picumã. Tristinho, tristinho. Depois Tarová disse:

– Que havemos de fazer?

– Eu sei?

– O jeito é criar o curumim. Bem que a gente andava precisada de uma criança.

– É. Mas filho dos outros é perigo. Ninguém sabe o sangue que tem. Pode ser daninho.

---

6 Transcrição da nota: "Tarová – Literalmente, loucura, louco (B. C.)" (p.29)

– Ora, homem, se deixe de simetrias. Não há de ser ruim, com uma carinha tão simpática.

Olhou para o canto e lá estava o piá encorujadinho, os olhos grandes, ver um bacurau. Tarová achou o nome dele:

– Mitavaí Arandu, desce do jirau, vem beber café.

O menino a acompanhou, soprou o café adoçado com garapa e se encorujou de novo. Dormiu, não falou, ninguém perguntou nada. Só Pirajuru saiu horinha depois, para o rio. Pescar.

Mitavaí tomou conta da casa, como se nunca tivesse vivido em outro lugar. Engasgou com espinha de peixe duas vezes, mas foi só o susto. Da primeira, Pirajuru rodou o prato, o piá virou para o lado do rio de onde veio o peixe e, com um tapa nas costas, a espinha fez caminho. Da segunda, foi muito mais fácil. Tarová achou no baú velho uma fita com a medida do pé do Senhor dos Passos. Nem inflamou no lugar que a espirinha feriu.

Pois Tarová não via nada e era só amor cego pelo curumim, mas Pirajuru, desde cedo, notou que o indiozinho era esquisito. Os bichos gostavam dele. Curicaca, biguá, socó, baguari, era tudo manso e nem se espavoria quando o menino chegava na barranca para tomar banho. Jacarés atrevidos se afastavam para ficar bem quietos no capim da margem, só focinho e olho na flor d'água, enquanto o piá dava cambalhotas nadando. Cangapés espirrando água. Os dias de garoa entristeciam o guri. Ficava de cócoras no barranco, olhando a água frisada, um que outro borrifo de peixe vadio pulando. Os outros todos, no fundo por causa da friagem. O martim-pescador se arrepiava nas pontas de galho seco, as asas que atravessavam o rio batiam lentas e a anhuma nem gritava, com medo de trincar o espaço que parecia um vidro.

Nesses dias, era bem Mitavaí, curiangu. Imóvel, só olho escuro, só tristeza. Triste, triste. Os olhos pretos, verdes de olhar a várzea do outro lado, viravam cinzentos quando a água do rio estava neles. O coração do índio sofria sem ver de quê, dor desanimada que tomava o corpo todo, saudades desenganadas, moleza, dormência. Só achava cômodo agachado, os joelhos quase encostando no queixo, como se estivesse morto dentro da igaçaba, com desenhos brancos, de tauá. Apenas o amor de Tarová, quente como a cinza de borralho, o tirava dali para dentro, calado, só olho, triste, guaimingüê.[7]

7 Transcrição da nota: "Guaimingüê – Nome de uma ave de hábitos noturnos, conhecida, também, por urutau e curingu (B.C.)" (p.31).

Passou a pescar com Pirajuru e o velho entusiasmou com a ladineza do curumim. Com pouco aprendeu a fisgar sem falha. Noite de breu, os dois punham um caco de telha na proa e, sobre, armavam a fogueirinha de achas de piúva. Madeira seca de cerrado. A labareda subia rutilante da resina acumulada entre as fibras. E os peixes vinham estonteados, encadeados por aquele sol miúdo, bem à flor d'água. E Mitavaí, de fisga. E cada pintado, pacu, e até um jaú velho numa noite mais escura. Pirajuru examinou o peito do peixe para ver se tinha cabelo. Todo jaú velho tem cabelo no peito. Mitavaí ria com o canto do beiço e Pirajuru desconfiou que ele sabia demais.

Agora, tinha quase certeza. Às vezes o piá saía escoteiro e voltava com a canoa caculada de peixe. Piraputanga, matrinxã, até corvina que subia o rio Irovi,[8] depois que um presidente trouxe da Europa. Já agora Pirajuru andava meio se temendo do guri. Os jacarés respeitavam aquele ente mirim que passava no meio deles sem susto. Nunca perdeu um dourado na linha. E era cada bruto, relumiando as escamas como sol doente. Uma vez até Pirajuru gritou – "É do padre" – para ver que o dourado bambeasse a linha fugindo. Mas não adiantou. O peixe acabou cativo no fundo da igaraté. E os tempos passaram. Tarová bem feliz, porque peixe não faltava, Pirajuru desconfiado que Mitavaí tinha pauta com o Cão. Menino bonzinho, falando pouco, pescando muito, encorujado em cima do jirau: Mitavaí (p.29-31).

---

8 Transcrição da nota: "Irovi – Verde. Rio Irovi é pleonasticamente apresentado por H. R., que registrou *rivus viriaiflumen* (B. C.)" (p.31).

Parte IV

Raízes dispersas, ramos indissociáveis: síntese e jogo

Encontram-se, nesta parte, dois autores expoentes no projeto literário brasileiro, por serem considerados "ponta de lança". A atitude presente nas obras dos dois antropófagos, um do barroco setecentista – Gregório de Matos –, outro, do modernismo – Oswald de Andrade –, filia-os à reação sistemática contra os mecanismos do poder com raízes na estrutura econômica e na sociedade patriarcal.

O que no barroco de Gregório de Matos apoia-se na apropriação da realidade, para degluti-la posteriormente, desliza para a reflexão sobre ela no modernismo de Oswald. Assim, segundo Ávila (1975, p.34), "o que o Barroco trouxera remotamente como abertura criativa ao primeiro esboço de uma expressão brasileira [...] é retomado e revigorado pelo movimento de 1922, que, no entanto, já não o conceitua mais como artifício de ornamento da linguagem, porém como pesquisa de linguagem".

Os poemas escolhidos dentre a obra satírica de Gregório de Matos são exemplares no tocante ao aspecto de apropriação da linguagem e da realidade que emergem das duas essências culturais presentes na nova terra. Na leitura feita por Ávila (1975, p.31), por esse viés, Gregório "viabiliza pela primeira vez uma saída brasileira na expressão literária de língua portuguesa". Assim, sua poesia articula novos materiais significantes, expostos pelo cotidiano e pela oralidade, o que lhe concede entoar a língua brasileira, na captação de seu léxico híbrido, constituído a partir do índio, do negro e do colonizador.

De modo particular, e atendendo aos objetivos deste trabalho, tomam-se, por referência, dois poemas em que a língua tupi, fiada no tecido barroco, soa, conforme aponta Bosi (2004, p.40), como uma "nota mordaz",

encorpada pela oposição e denúncia que incide sobre os caramurus, "cujo torpe idioma é Cobepá". Ao inserir sua mordacidade num campo em que reinava absoluta a forma clássica, desestabilizou o cânone e deslocou o olhar para a cultura local. Isso não se dá apenas no plano temático, pois os símbolos trazidos da língua, por exemplo, contribuem para dar novo significado ao confronto que se eleva em mão dupla: rebaixa os governantes (caramurus) e, ao mesmo tempo, imprime a cultura indígena por meio de seu léxico.

Ao representar o índio pela sua língua, o código barroco instalado na poesia satírica gregoriana é "um duplo dizer", conforme aponta Campos (1983, p.114), pois ao "dizer um código de alteridades", "detona uma cápsula de humor dessacralizante", digerindo a língua-mãe dos cronistas. Com essas características, nasceu uma poesia "adulta", ao se posicionar como resposta à realidade utópica construída sobre o signo do "novo mundo". Segundo Gomes (1985, p.293), "esses recursos se ajustavam aos objetivos da sátira, funcionando os tupinismos como arma de desmoralização das veleidades aristocráticas dos seus conterrâneos, a *fidalguia mazomba* tão malsinada pelo poeta".

Em Gregório de Matos, a representação do nativo pela língua devora o que se opõe ao panorama local, ao mesmo tempo, dá vazão "à tendência lúdica de sua poesia, ao prazer de combinar termos raros ou pouco usuais para obter efeitos humorísticos, ou no nível das rimas, ou no próprio corpo do poema" (Gomes, 1985, p.293). Em Oswald de Andrade, encontra-se um caminho mais profundo em *Pau-brasil* (1924), obra basilar na leitura da figuração do indígena. Do confronto entre civilização invasora e selva inculta invadida, os poemas escolhidos escavam a matéria-prima na linguagem do invasor para recompor-se em matéria antropofágica no fazer poético que busca o frescor na linguagem primitiva.

Na leitura esclarecedora de Chamie (2002), dois aspectos são apontados ante a visão de Oswald aos textos dos cronistas. Esses dois pontos são imprescindíveis para o entendimento do espaço que os poemas-referência ocupam neste exercício de leitura. Segundo o crítico, a bipartição revela, de um lado, que são textos espontâneos, frutos do deslumbramento do invasor diante das impressões primeiras da terra, nos quais se deixam marcar pela ingenuidade e não pelo caráter letrado ao qual estavam inseridos os cronistas. De outro lado, vê nos textos a presença escolarizada, marcada na retórica envolvida pela máscara do poder. Assim, sob o revestimento da retórica, encontram-se os preceitos e as convenções, e, sob o revestimento do poder,

sublinham-se os rituais de cerimônia e protocolo. Sendo os textos escritos sob essa óptica, perdem sua originalidade para incorporarem as substâncias que o poder lhe empresta.

Desse modo, o trabalho de escavação que Oswald realiza na *Carta de Achamento*, de Pero Vaz de Caminha, é, antes de tudo, a compreensão da montagem do seu discurso por meio da apropriação. Aliado à concepção antropofágica e à poesia *Pau-brasil*, o poeta pauta-se pela vertente inculta e natural para opor o contexto ritualizado do poder protocolar do cronista. O trabalho arqueológico feito desliza, então, para aspectos que levam a pontos de intersecção com a cultura indígena, vista por Oswald como um dos elementos encobertos pelo texto protocolar, uma espécie de paródia, feita pelo cronista-autor, dos gestos e ações do nativo. Na poesia *Pau-brasil*, a presença indígena, embutida no texto de Pero Vaz, foi redescoberta, para fazer emergir a fala "adâmica", existente antes da fala invasora e seus artifícios gramaticalizados. A poesia *Pau-brasil* é fruto do "desentranhamento e da garimpagem", conforme termos de Chamie (2002), para recapturar a essência, ocultada pela retórica do poder invasor.

Sob o fascínio que a diferença nativa exerce, Pero Vaz descreve a existência de uma realidade a partir do expansionismo cristocêntrico, o que o leva a interpretar o que vê e o que lhe parece ser do modo que desejar, resumindo, assim, "a moral, a metafísica, a gramática, a religião, a política, a economia que nutrem e fundamentam o discurso invasor" (idem, p.84). Para refazer o texto da Carta, Oswald realiza uma dupla troca e substituição de papéis para apropriar-se às avessas do discurso apropriado. Entenda-se nos dois papéis a do "sujeito mitológico do discurso", como poeta, e o de "*persona* indígena", ao investir-se como coautor do cronista Pero Vaz. Com o poder de reescrever o texto, desembaraça o feito da descoberta e chega à inocência pré-lógica, na qual prevalece a percepção intuitiva, sem as amarras do saber oriundo do invasor. Por esses aspectos apontados, não se pode ler, ingenuamente, a poesia *Pau-brasil* como uma simples paródia dos textos dos cronistas. A paródia existe, sem dúvida, porque são evidentes os resquícios do texto-matriz nos poemas garimpados, mas a originalidade do texto oswaldiano é chancelada na concepção de uma cultura primitiva que ressurge como realidade genuína, a partir da apropriação do colonizador, em seu discurso deformado. Com a autonomia do "ver com olhos livres", o "*to be or not to be*" será deglutido por outra questão: "*tupi ou not tupi*".

1
O descompasso do barroco na poesia brasileira: mobilidade e inconformismo (Gregório de Matos Guerra)

HISTÓRIA

um dia
o mastro da nau capitânea
estuprou as índias ocidentais
e...
tcham tcham tcham tchammm!
oi nóis aqui
ó!

Shasça

Dentre o conjunto de obras escolhidas para este trabalho, tomam-se como objeto dois poemas de um dos autores polêmicos do *corpus* literário brasileiro. Gregório de Matos, o poeta baiano cunhado o *Boca do Inferno*, faz poética e satiricamente a fusão do sangue indígena com o branco no nordeste: os "caramurus", tipificando singularmente, sob sua vulgaridade, aspectos triviais e populares. É em sua movência lúdica que mostra com destreza "uma nova ordem de significados, emergente, sem dúvida, da sua realidade, ou seja, da realidade colonial brasileira com as implicações decorrentes do nosso *melting pot*" (Ávila, 1971, p.93). Ainda que lhes sejam atribuídas filiações de colonizador, olha para a referência imediata da cultura local e incorpora os termos afro-indígenas, sem deixar de utilizar as técnicas dos gregos e latinos em seus poemas que se inscreveram no quadro de condicionamento à tendência europeia.

Sua sátira refugia-se na vertente mais profana de sua poesia, assegurando-lhe o posto de um artesão barroco com visão realista do mundo. Apropria-se do discurso "menos refinado e mais persuasivo", aponta Gomes (1985, p.321), deformado pelo "exagero caricatural" que o faz experimentar todos os "expedientes linguísticos que consolidem e consagrem a ruptura, falando uma linguagem oposta à da etiqueta social e literária, ou do Poder". Tomando a língua falada nas ruas como ferramenta para debochar do poder constituído, abre, semanticamente, a comunicação com os elementos formadores da cultura brasileira. Conforme entende Gomes (1985, p.319), a "poesia de Gregório de Matos é, inquestionavelmente, um permanente aliciamento à polêmica, no que já revela, porém, a sua vitalidade e riqueza".

Diante dessa face irrequieta, que rompe com uma série de fronteiras, o que se propõe aqui é analisar, dentre sua obra satírica, dois poemas que inserem o elemento indígena, ou signos originários de sua cultura, na representação do caráter local em contraposição à estrutura hegemônica da tradição europeia. O recorte feito diante da produção do autor deve-se ao fato de que os dois poemas possuem características marcantes no uso dos termos da língua indígena e traduzem um dos momentos importantes da formação cultural e política do país, tomada pelo ângulo da Bahia. Observar a presença do índio na obra de Gregório de Matos, a partir desse momento histórico, visa compreender, mais atentamente, os recursos de composição utilizados, que os inscrevem no campo da poesia satírica "corrosiva" e "carnavalizante", como aponta Helena (1980), ao entender que Gregório se mostra "um crítico atento à sociedade que o envolve, e da qual ele traçou um perfil rigoroso e sem concessões".

Há, no entanto, quem o considere não influente na formação do *corpus* literário nacional, como Candido (1997) aponta, deixando-o à margem da dita "verdadeira literatura", por sua obra não ter tido um público direcionado. Diante da polêmica instaurada em relação à origem da literatura brasileira, Campos (1989) fez importantes apontamentos no que diz respeito ao lugar que ocupa no âmbito nacional e o instaura na condição de integrante do "código universal mais elaborado", pondo a lume a diferença de sua produção em relação à europeia no que tange à figuração do indígena e aos demais temas locais pulverizados em sua obra. Vê-lo como poeta plagiário, como o definiram, ou de segunda ordem, não é o foco, tampouco colocá-lo como maior representante da sua época, visto que não se trata de condená-

lo ou absolvê-lo. O que o torna assunto neste estudo é a quase obsessão com que erige sua poesia no plano retórico-estilístico, atuando sobremaneira na ordem sintática das palavras, nas construções figurativas e nos jogos das sonoridades para obter um efeito surpreendente. Para Lucas (1989, p.25), Gregório "realiza o jogo da igualdade e da diferença, propondo justamente no plano da linguagem a insolubilidade da contradição, deslizando-a no eixo da conduta, do compromisso ético, cuja estabilidade seria, na verdade, incompatível com o regime e a situação reinante".

O fio norteador que o faz desfigurar da produção de outras obras de sua época, no que consiste à captação do elemento local como formador de cultura, é justamente a quebra da harmonia dos signos com que joga para constituir o poema. É desse paradoxo, formado a partir dos elementos da diferença, que Gregório de Matos desestabiliza o discurso do cânone. O que era objeto de exotismo aos olhos do colonizador passa a ser elemento na construção da imagem de uma nação que se forma a partir dos mesmos aspectos paradoxais de cultura. Se, para Candido (1997, p.24), Gregório "não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o romantismo" e "não contribuiu para formar o nosso sistema literário", para Campos (1989, p.10) é "um dos maiores poetas brasileiros anteriores à Modernidade, aquele cuja existência é justamente mais fundamental para que possamos coexistir com ela e nos sentirmos legatários de uma tradição viva". Assim, "parece ter-nos fundado exatamente por não ter existido, ou por ter sobreexistido esteticamente à força de não ser historicamente".

Polêmicas à parte, o interesse eleva-se, antes de tudo, da compreensão do que a crítica operou, para alcançar a proposta basilar de perceber o indígena e suas interrelações com o processo cultural brasileiro, que dialogam a partir de vários pontos de vista. Para perceber as nuanças desta travessia de leitura, serão analisados dois poemas: 1. *Aos principais da Bahia chamados os Caramurus* e 2. *Ao mesmo assunto*, por tencionarem a questão indígena na inserção de vocábulos da língua tupi. Inseridos, passam a ser "material da sua realidade e da sua obra" e se transformam "em instrumento de desmascaramento" (Wisnik, 1975, p.17). O conflito estabelecido entre a sociedade dita "normal" e a "absurda" desloca o olhar para símbolos da cultura local, na qual vivem os indígenas que, antropofagicamente, re-significam a devoração do outro e de si mesmos no resultado trazido pela fidalguia não tão natural quanto vista pela noção de nobreza do passado colonizador. Esse confronto não se dá ape-

nas no plano temático dos poemas escolhidos, como também instala-se no nível da linguagem que, ironicamente, transita em mão dupla. Ao rebaixar o poder, por meio da palavra revestida de teor carnavalizante, evoca a presença da cultura indígena no emprego de termos da língua, revelando a mestiçagem brasileira. É por esse curso que se pretende observar as estratégias de composição, pelas quais se articulam o insulto ao poder e a acidez crítica.

No rol dos autores brasileiros, Gregório de Matos eleva-se como um dos representantes do barroco setecentista, período que mais soa como eco do que se produziu no barroco ibérico e italiano, repetindo os traços mais expressivos. Dados os aspectos históricos e espaciais em que a cultura ibérica se inseria no século XVI, tais como a Contra-reforma, a Companhia de Jesus e a expansão mercantilista, o estilo barroco lançou raízes nas colônias por onde os ideais ideológicos foram disseminados, porém, "um barroco não-legítimo, já deteriorado num contexto de desilusão, problematizado pela impotência econômica e pela exploração baseada no trabalho escravo", segundo Lucas (1989, p.25). No panorama geral dos conceitos que emergiram a partir do adensamento da linguagem estética, encontram-se desde os que acusaram o barroco de esvaziamento de conteúdo aos que o enobreceram sob a égide formalista do rebuscamento.

O universo social e político com o qual o escritor baiano depara na vida colonial brasileira, no entanto, é de um espaço iletrado, que encarcera a literatura nos auditórios, e de instituições jurídicas que se alimentam da farsa para se manterem ao lado do poder. Tais fatores passam a ser fomento ao riso e à sátira, porém ressemantizados pela composição de sua poética, dada a feição que vai tomando diante do embate entre sua formação humanística e o perfil da realidade contrastante que se esboçava. Assim, "encontrou no soneto outro instrumento bastante maleável para a expressão de seu espírito irrequieto, zombeteiro e maledicente" (Chociay, 1993, p.84).

Referindo-se a esse mesmo assunto, Wisnik (1976, p.17) aponta que

> a diferença da colônia obrigava o poeta a incluir a mestiçagem na sua linguagem poética, a incorporá-la, a aceitá-la como material da sua realidade e da sua obra, e a transformá-la, em certos casos, em instrumento de desmascaramento, como fez, ao denunciar as pretensões de nobreza dos "fidalgos caramurus" inseminando no soneto europeu os elementos estranhos de uma espécie de patuá tupi (cobepá, aricobé, cobé, paí).

Com a inserção dos elementos de cultura local trava-se uma luta entre o legado europeu, com sua constante presença no meio, e o descortinamento de uma das faces da cultura brasileira (e não a única e verdadeira) que se fundava. Nesse aspecto, a antropofagia é o viés pelo qual se estabelece a correlação dos dois universos presentes, "uma forma dinâmica de apreensão da realidade" (Helena, 1980, p.83), que promove o movimento contra-ideológico ao clássico. O termo antropofagia assume aqui o significado que Lúcia Helena (1980, p.71) propõe como "parricídio conceitual", marcado por uma

> devoração específica, [...] em que a palavra passa a não ser mais o estatuto que oficializa o poder, e através do qual ele se manifesta sob múltiplas formas de opressão. [...] Devorar o pai (o colonizador), devorar o discurso do pai, devorar a palavra que representa o estatuto do poder, ora através da paródia, ora pela ironia, ora pelo jocoso, ora pelo intercâmbio e diálogo com o texto do poder, foi a tônica da produção satírica de Gregório de Matos.

Tanto em Gregório de Matos quanto em Oswald de Andrade, a atitude antropofágica é tida como "um misto de insulto e de sacrilégio intencional e irreverente, usado como sucedâneo à agressão promovida pelo aparelhamento colonial politicamente repressor" (ibidem, p.83), aponta a autora. O alvo atingido é a mestiçagem que se quer fazer nobre, pautada pela herança do passado histórico do colonizador. Pela poesia, Gregório desestabiliza a noção do europeu bem comportado, sério, alterando o resultado previsto de suas ações. Para Campos (1977, p.209) o poeta baiano "soube levar a mistura de elementos do Barroco à própria textura de sua linguagem, através da miscigenação idiomática de caldeamento tropical". Nos sonetos escolhidos estão marcados esses dois polos que dão o caráter carnavalizante da constituição da fidalguia que ocupava lugares de destaque. Há que ressaltar, no entanto, que as imagens são construídas semanticamente em mão dupla, como foi assinalado anteriormente. De um lado, a inserção do léxico tupi metaforiza uma linha constitutiva da cultura brasileira resgatando a presença do índio; de outro, o eixo alto *versus* baixo, que desmascara a figura do caramuru, mestiço, portanto. Assim, a construção poética pela carnavalização vai rebaixando as virtudes pela enumeração de palavras que suscitam degradação do indivíduo em relação as que nomeariam o cidadão digno

de exercer a posição ocupada pelos miscigenados: "Descendente do sangue tatu" (v.3 – soneto 1); "Cujo torpe idioma é cobepá?" (v.4 – soneto 1); "Em lugar de cotó, arco e taquara" (v.3 – soneto 2); "Penacho de guarás, em vez de gorra" (v.4 – soneto 2).

Tais expressões assumem a duplicidade de função em seu significado por estarem indissoluvelmente ligadas aos elementos caracterizadores de ambas as culturas: o fidalgo possui "sangue de tatu" e seu idioma é "torpe", "cobepá". Usa "arco e taquara", "penacho de guará" em lugar de se apropriar de instrumentos de origem europeia, "gorra", que lhe daria a condição de ser superior aos da colônia. O caramuru é o fruto do contato estabelecido com o que há de desprezível aos olhos do colonizador – a fusão do sangue europeu, nobre, com o indígena, considerado inferior e, portanto, não digno de assumir o poder.

O processo de construção dos poemas é visivelmente metonímico, no que diz respeito aos fidalgos. Eles são caracterizados pelo léxico tupi, tomados pela parte chamada Caramuru, mas representam, figurativamente, os políticos de modo geral, o todo, portanto. Assim, já não são indígenas puros por conterem uma parcela de sangue não índio e são reduzidos por meio de elementos contrastantes dentro do contexto cultural e linguístico, como percebidos em "arco e taquara", "penacho de guará" e "gorra", ou na fusão dos sangues: em "Paiaiá" (índio) e "Marau" (branco) que, juntos deram origem ao "abaité" (gente feia, repelente): "De Paiaiá tornou-se em abaité" v.11 – soneto 2.

Onde reside o escândalo da imagem construída pelo poeta ao emitir essa voz libertina e ambígua? Sua palavra é sua libertação, cheia de sensibilidade e fúria, demolindo os padrões normais, desvelando sua época por meio da língua que circulava ao seu redor, crua, do povo, na praça. As analogias envolvendo os contrastes desarticulam um estado de hipocrisia e rearticulam conscientemente, sob nova significação, "as agudezas" do labirinto. Ao nomear e enumerar a mestiçagem, que ascende ao poder, passando pelo léxico tupi, o poeta contraria a própria lei do pensamento dialético. Assim, segundo Paz (1972, p.38), "a imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição".

Ao trazer para a arte o elemento nativo, os poemas desmontam a figura do índio canibal, e abrem, pelo canal do lúdico, a possibilidade de se visualizar um espaço assintagmático, contrário, ainda, à ideia construída pelos ho-

landeses na pintura, em que as imagens do novo mundo obedeciam ao olhar sintagmático do estrangeiro. Gregório de Matos também tem um olhar estrangeiro, se considerada sua formação e experiência com a arte e com o exercício de sua profissão na Europa, mas é um olhar vindo de dentro, pelo contato com as transformações por que passava a Colônia. A transgressão, no entanto, provocada pela poesia, é a inserção dos elementos locais, vistos por outro ângulo. Existe aí um movimento polarizado, segundo Chociay (1993, p.150), que se estende da "tradição" (unidade formal e técnica) à "insatisfação" (busca incessante de novos dizeres e novos resultados). Ainda de acordo com o autor citado,

> há um Gregório integrado à cultura literária que o formou, de que a literatura espanhola é ingrediente poderoso; [...]. Mas há também um Gregório irrequieto, nervoso, incapaz de se manter muito tempo em linha. É este o Gregório que faz bons e faz maus poemas, que tenta soluções novas e arrisca rupturas [...] um Gregório da viola, baianizado e vulgar; um enquadrado, outro desajustado.

Essa dualidade que lhe ficou como marca pode ser notada nos poemas, nos quais o índio é presença não em sua força física ou na fidelidade ao seu senhor, nem tampouco na execução de suas atividades rotineiras de guerra, caça e pesca. Eles abreviam o curso de apropriação desses fatores e vão diretamente ao que o nativo tem como instituição: a língua. É por ela que se reconhece a presença indígena. Ele não é dito pelo eu do poema, visto e caracterizado a distância, mas mostrado por signos linguísticos que o atualizam culturalmente, mesmo que seja sob um verniz satírico para mostrar a história de sua gente e de seu tempo. Segundo Feitosa (1991, p.3), a presença do léxico, que podia ser ouvido abertamente pelas ruas da Bahia, é uma "atitude antropofágica, de devoração do inimigo, uma devoração que transforma, que destrói para construir".

Por esse matiz, desconstrói o olhar eurocêntrico direcionado ao habitante sem caracteres e o constrói sob a palavra dita que, antropofagicamente, digere a língua-mãe trazida pelo europeu. Brincar literalmente com as palavras do léxico tupi é abrir a porta da brasilidade em suas diferentes facetas. A língua ocupa seu lugar dentro da formação da cultura brasileira, porém, faz-se instrumento, como numa sequência de degraus para alcançar ironicamente os que estão no poder. Aí reside o caráter de vanguarda de

Gregório de Matos, que redimensionou, dentro do código do colonizador, os elementos existentes na terra em formação. Para Bosi (1992, p.101), "o que está em jogo não é uma forma irritada de consciência nacionalista ou baiana, mas uma rija oposição estrutural entre a nobreza, que desce, e a mercancia, que sobe".

Desse modo, a decadência da mestiçagem é fruto do rebaixamento de *Paiaiá* (pajé), empregado no soneto 1, para *abaité* (gente feia), no soneto 2. O que matiza o tom dentro do movimento de rebaixamento dos que ocupam o poder é o fato de serem produto de mistura consanguínea resultante do produto histórico da colonização. Em relação a essas formações histórico-sociais circunscritas na arte, Octávio Paz (1972, p.53) aponta para o papel da historicidade que alimenta o poema: "como toda criação humana, o poema é um aspecto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela".

Esse é, sem dúvida, o liame da poesia gregoriana com a modernidade, uma polêmica que nega e que afirma dentro da ambivalência do poema o duplo movimento de inserir o indígena, torná-lo matéria do fazer literário, e debruçar-se, ao mesmo tempo, sobre os questionamentos da formação cultural do país a partir de sua presença étnica. Necessário observar que, mesmo utilizando a sátira para tratar do tema do nativo (há outros além dele que corroboram sua lista), o poeta tem consciência de que sua criação poética de rebeldia coloca-o ante a pressão histórica do momento. Uma postura que faz lembrar um ser tomado por *iñaron* (do tupi, designa um estado de fúria sagrada, associado a sofrimento excessivo). Não um sofrimento carnal, físico, mas um sofrimento cultural que o impele a lançar mão do que há de desprezível ao olhar do colonizador para dizer o local e a mistura de sangue que compõe a gente brasílica.

E isso o faz destruindo o que tem ao redor, ou seja, anula os símbolos originários indígenas pela crítica à mestiçagem que se multiplica diante dos olhos de um "Doutor" atado às instâncias patriarcais. Segundo Galvão (1981, p.173-4) "quando o colonizador coloniza o colonizado, o propósito é sempre a destruição. Essa destruição pode ser pessoal, genocida ou etnocida. O colonizador mata a pessoa, mata o povo, ou então mata a outra cultura mediante a imposição da sua e a escravização do colonizado, se acaso sobrou

algum". Como herdeiro do colonizador, Gregório poderia situar-se como um homem avesso à constituição do poder por vias mestiças, mas não é o homem e sua individualidade que o integra neste espaço de leitura, uma vez que a figuração do indígena resulta da articulação das imagens tecidas a partir de um contexto histórico e deságuam no fazer artístico, sustentadas pelas tonalidades retóricas capazes de dar conta do caminho a ser feito neste percurso. O que se nota, nesse sentido, de acordo com a leitura de Gomes (1985, p.17), é que "há um poeta único, que se desvela na familiaridade de uma convivência textual prolongada, [...], falando com dicção própria, mesmo quando a sua voz parece dissolvida no coro das convenções barrocas".

Diante disso, no segundo soneto, percebe-se a figuração mais intensa por meio da apresentação do fidalgo mestiço: veste "calção de pindoba a meia zorra"/ "camisa de urucu, mantéu de arara"(v.1 e 2), tem "Furado o beiço" (v.5), é "bruto sem fé" (v.9). Nota-se que os elementos são postos sob outra ótica. Tal mecanismo de "artificialização da linguagem", conforme aponta Severo Sarduy (1979), faz que os signos do vestuário e costumes estabeleçam uma distância entre o significado a que remetem e o significado contextual erigido a partir do eixo paradigmático do soneto tradicional que não possuía nada de riso, mas um permanente chorar por este ou aquele motivo, desde o subjetivo, a distância da amada até a saudade da pátria ou os temores das descobertas. Somente o contexto em que o poema foi produzido fará que se note o processo de significação construído entre as fendas abertas pelos significantes nobre/mestiço.

No entreposto, a metáfora que reconstrói o sentido é: "Só sei que deste Adão de massapé/ procedem os fidalgos desta terra" (soneto 2, v. 14 e 15). O local do significante traduzido nas vestes, costumes e adornos assume o valor de desmascaramento da falsa nobreza que se constitui como poder. Não se trata meramente de substituir apenas os signos pertencentes aos nobres pelos dos miscigenados. Há uma construção mais corrosiva que modifica a visualização da imagem do poder e metaforiza a condição de subalternos. Assim, a oposição, segundo Bosi (1992, p.103), está no par "nobre/ignóbil" e não no "brasileiro/estrangeiro". Sua sátira conduz ao fidalgo "'Adão de Massapé', símbolo daquela pequena, mas poderosa classe de senhores baianos nos quais já era considerável a dose de sangue indígena".

A distância entre europeu e índio é preenchida por um novo signo: o mestiço, e, junto a ele, são agregados uma série de elementos que se referem

a diferentes núcleos de significação. No soneto 1, Paiaiá/Caramuru/ tatu/ Cobepá: o pajé, posto elevado dentro da cultura indígena, é rebaixado ao se prezar como Caramuru. O esvaziamento dos atributos em ritmo decrescente parte da descendência do "sangue tatu" (indígena, portanto), passa pela língua Cobepá (dialeto da tribo Cobé) e chega aos opostos Paiaiá/Caramuru. A linha masculina anunciada na primeira estrofe terá sua continuidade na feminina (segunda estrofe) (Carimá/Muqueca/Pititinga e outros) e retorna à masculina da terceira (Aricobé/Cobé/Paí). Assim, o poema vai expondo, por meio dos signos enumerados, a falta dos elementos necessários para a composição do perfil de um governante. Toda essa operação metonímica, fundida no decorrer do desmentido acerca do mestiço no poder, desemboca no último terceto em que o branco (Marau) e a índia (de Maré) fazem emergir a origem dos Caramurus,[1] que se pode compreender pelo contexto como inaptos ao poder. É por essa linha do "muito riso e pouco siso" que se elabora o discurso antropofágico de Gregório de Matos, no qual, segundo Helena (1980, p.73), "ele traumatiza a medula servil de uma cultura colonizada e oprimida pela matriz europeia".

O fechamento do soneto 1 obedece, formalmente, ao processo de disseminação e recolha do Barroco, ao agrupar os signos espalhados nas estrofes anteriores, que traduzem uma vez mais instrumentos oriundos dos nativos, alvos da maledicência do poeta. Como se pode notar, o nome Paiaiá, representante nato do sangue indígena, não é colocado entre os que nomeiam simbolicamente os descendentes. Assim, a mestiçagem é colocada numa linha inferior, disposta em linha horizontal e contínua, o que faz colocá-la no mesmo patamar de igualdade: "Cobepá/Aricobé/Cobé/ Paí", diferente da posição ocupada no texto pelo *Paiaiá*, colocado no final do primeiro verso do soneto, que figura como a gênese da constituição do mestiço. Segundo Feitosa (1991, p.52) o último verso revela que "a verdadeira origem dos principais da Bahia está na raça indígena e não na nobreza de sangue azul dos europeus". O jogo das oposições estabelecido por meio da sátira contribui para se entender que "a descendência do 'sangue tatu' vem 'desazular' o sangue do Paiaiá (pai, pajé) e perceber-lhe a origem selvagem" (ibidem, p.49).

1 Segundo Segismundo Spina, citado por Susanna Busato Feitosa (1991, p.49): "'descendente do famoso Álvares Correia', e que por generalização é nome também dado ao europeu em geral no Brasil".

Nota-se que os dois sonetos obedecem ao molde europeu no tocante à forma, como já foi dito anteriormente, mas ampliam sua configuração ao inserir o universo linguístico pertencente ao nativo. Com esse recurso, o efeito dos poemas tira as amarras da seriedade para estabelecer o vinco principal da satírica gregoriana no que lhe compete a agressão às instituições e seus representantes pelo viés lúdico, provocando o riso pelo manejo verbal, trocando a convenção pela contestação.

O jogo não opera apenas no âmbito da subjetividade (no ideal de Schiller), como também, alarga-se em direção às estruturas sociais. Assim, alcança a esfera da arte "aproximando e mediando, através dos canais de percepção e sensibilidade, a vontade de criação do artista e a nossa disponibilidade de fruição estética" (Ávila, 1971, p.27). Se o fruidor compactuar com o artista para concretizar o jogo por meio da mensagem do texto, certamente existirão alternativas que proporcionarão sua função efetiva.

Nos sonetos, a ludicidade se faz presente, à primeira vista, na alternância das vogais fechadas /u/, /o/ e explosivas /a/, /e/, de modo especial, as oxítonas finais (Cobepá, Carimá, Massapé, dentre outras) que rompem a estrutura canônica das paroxítonas e fazem emergir uma sonoridade aberta à criação do jogo do disfarce no preenchimento do espaço pelo léxico tupi. Do jogo sonoro desliza o curso semântico construído em mão dupla ao instaurar certa elasticidade entre significante e significado, pois o movimento insinua um conjunto melódico, tudo em "harmonia imitativa", diz Chociay (1993, p.137), na qual se encontra "a organização da matéria sonora dos poemas em acordo *com* ou *como* reforço para a camada semântica".

Nesse caso, o ritmo dos tambores, suscitado na alternância dos sons, torna-se um instrumento de rebeldia, fundando outra realidade, a da sátira aos caramurus. Esse poder absoluto de anular a pressão histórica e semântica, próprio do barroco, dilata as possibilidades de leitura e desnuda a consistência ideológica subjacente aos signos tal qual uma lâmina de dois gumes. Assim, como um som puxa o outro, os aspectos de montagem dos poemas seguem o mesmo ritmo: estão entrelaçados pelo fio condutor da essência irônica e do deboche, o que os põem num estado consciente de jogo.

A consciência do poeta ante o elemento formador da cultura brasileira, revelada por meio do aspecto lúdico, traz consigo a carga ideológica impregnada em cada palavra selecionada para ocupar tal posição. A atualidade conflitiva presente no léxico nasce do próprio conflito entre corpo/espírito,

ideal/real que o poeta vivencia, dada sua formação religiosa junto aos jesuítas. Diante disso, "as antíteses, os trocadilhos, os jogos verbais, jogos de homônimos, os pares antitéticos, constituem alguns dos recursos estilísticos que se enquadram na dualidade de que é construída a obra gregoriana" (Falcoski, 1983, p.53).

Em suma, o amolecimento do sério é propósito para fragmentar a tradição temática. Estabelece um diálogo entre o elemento popular e a sua densidade semântica pontilhado pela metáfora a ser decodificada no traçado dos poemas que misturam a corporalidade do poder, e ao mesmo tempo a da escrita, por meio do registro do momento histórico e da permanência do texto artístico. É o lúdico o canal entre a cor local, o nativo e a expressão subjetiva do poeta que diz o Brasil por meio da palavra (léxico tupi) em contraposição aos aforismos da tradição. Mas é preciso considerar que, o que Gregório de Matos propõe em seu discurso, não são faces bifrontais de um mesmo tronco, "representam duas ordens opostas de intencionalidade, porque opostos são os seus objetos" (Bosi, 1992, p.109).

Após o breve excurso feito pelos sonetos e a sucinta reflexão acerca da presença do indígena, faz-se mister registrar o estado de descentramento dessas proposições acerca do valor de sua obra no contexto literário brasileiro. Nesse caso, o interesse maior é o de observar a estrutura híbrida do objeto literário construído e os efeitos de atração e de repulsa, representados pelo léxico tupi, um lugar ocupado por signos que engenham a quebra do paradigma canônico e expõem o ponto de vista de um *doutor in utroque jure* em sua terra espoliada.

O percurso de leitura dos poemas mostra a nervura central e autêntica de uma linguagem dita por uma consciência crítica nacional que conflita entre a filosofia do colonizador e a afirmação do elemento gerador de uma nova ordem social: o mestiço. Está impressa na linguagem carnavalizante e lúdica do poeta a feição do povo que emerge da realidade ácida de seu olhar. Por meio de sua ação inventiva, criadora, o leitor é guiado ao encontro da cultura local alimentada pela oralidade explícita dos vocábulos do cotidiano e pela sonoridade com que o léxico tupi joga na construção semântica do eixo paradigmático. Todo o engenho composto, e não ingenuamente, proporciona o redimensionar da leitura, pois diante do quadro sócio-político-econômico da colônia, uma voz dissonante permite inaugurar a perspectiva nacionalista sob a curvatura da linguagem local.

A presença do índio na obra gregoriana não é acidental. Censurá-lo por isso seria ignorar a tentativa de desenraizar "os brasões assinalados" e arriscar-se na construção de uma realidade que vai além das observações da natureza exótica, flora, fauna, riquezas minerais e selvagens nus usando cocares de penas. "Os índios não são passado e sim presente; e um presente que irrompe agora. Por outro lado, não são a natureza e sim realidades humanas", afirma Paz (1972, p.128). Assim, não se trata de uma imagem fantasiosa do autor baiano, quando busca o que os olhos veem e as mãos tocam. Propõe, antes de tudo, ultrapassar as fronteiras, pois o indígena brasileiro e a mestiçagem, que se compunha aqui, não eram diferentes dos índios bolivianos, peruanos ou argentinos. Mesmo que fosse uma ideia criada pelos europeus, como aponta Paz (1972), na qual o nome América "engendrou a realidade", a poesia satírica gregoriana nasce "adulta", por se posicionar como resposta à realidade utópica, constituída no interior do signo "novo mundo".

A riqueza poética do autor, analisada com muito mais interesse pelos críticos a partir do século XX, marca, também, o estado de consciência e de reavaliação do que foram os rumos da literatura. Talvez houvesse a necessidade de comungar da ideia de Octávio Paz (1972, p.126), quando diz que a literatura hispano-americana já não pertence a um ramo secundário, cresceu e se tornou uma árvore, "com folhas mais verdes e frutos mais amargos".

Fato semelhante ocorre com a literatura brasileira em relação à aventura de Gregório de Matos. Não é apenas a mordacidade de sua técnica em captar a vida brasileira de seu século que o torna influente na composição do quadro de nossa arte literária. Chociay (1993, p.152) entende que o poeta "não escreveu para um público universalizado e europeizado, mas cantou acompanhado de viola, para o seu tempo, a sua circunstância, a sua gente e para si mesmo". Ele provoca uma rebelião desafiante quando faz da diferença matéria-prima de seu artefato, o que o individualiza como escritor de um tempo e de uma cultura em que está inserido. Assim posto, e resguardados os seus dilemas, a língua ferina do poeta baiano dilacerou o centro das atenções do poder, inaugurando a vertente nacionalista consciente sob a batuta da sátira, e deixou como legado o caminho aberto para as gerações posteriores que beberam da fonte imagética e perturbadora de seu estilo insidioso. Se o índio brasileiro vai sendo subtraído de sua condição primária e do poder local pela imposição da língua do invasor, a literatura, de modo

particular, subverte essa língua. Nos poemas, esse aspecto fica referenciado no emprego dos vocábulos, como foi visto, pelo espírito de transgressão, de riso, específico da sátira que emerge de uma circunstância em conflito, aqui impressa na presença do mestiço no poder e que provém, também, de um poeta em conflito com o sistema, o que fermenta a perspectiva linguística na configuração da imagem do brasileiro híbrido.

Poemas-referência

Aos principais da Bahia chamados os Caramurus

Soneto

Há coisa como ver um Paiaiá[2]
Mui prezado de ser Caramuru,
Descendente do sangue tatu,
Cujo torpe idioma é Cobepá?[3]

A linha feminina é Carimá[4]
Muqueca, pititinga,[5] caruru,
Mingau de puba, vinho de caju
Pisado num pilão de Pirajá.

A masculina é um Aricobé,[6]
Cuja filha Cobé,[7] c'um branco Pai
Dormiu no promontório de Passé.

O branco é um Marau que veio aqui:
Ela é uma índia de Maré;
Cobepá, Aricobé, Cobé, Pai. (p.100)

2 Paiaiá – Pajé.
3 Cobepá – dialeto da tribo cobé, que habitava as cercanias da cidade.
4 Carimá – bolo feito de mandioca-puba, posta de molho, utilizada para mingau.
5 Pititinga – espécie de peixes pequeninos.
6 Aricobé – cobé (nome de uma tribo de índios progenitores do Paiaiá, a que se refere o poeta.
7 Cobé – palavra que Gregório empregava para designar os descendentes dos indígenas, pois no seu tempo o termo tupi não estava generalizado.

Ao mesmo assunto

Soneto

Um calção de pindoba[8] a meia zorra,[9]
Camisa de urucu,[10] mantéu de arara,
Em lugar de cotó,[11] arco e taquara,
Penacho de guarás, em vez de gorra.

Furado o beiço, e sem temor que morra
O pai, que lho envasou cuma titara[12]
Porém a mãe a pedra lhe aplicara
Por reprimir-lhe o sangue que não corra.

Alarve sem razão, bruto sem fé,
Sem mais leis que a do gosto, quando erra.
De Paiaiá tornou-se em abaité.[13]

Não sei onde acabou, ou em que guerra:
Só sei que deste Adão de Massapé
Procedem os fidalgos desta terra. (p.102)

8 pindoba – palmeira, coqueiro.
9 zorra – caindo.
10 camisa de urucu – o corpo pintado de vermelho, com a tinta do fruto.
11 cotó – espada curta.
12 titara – nome de palmeira, aqui vareta.
13 abaité – gente feia, repelente.

2
O engenho verbal da poesia Pau-brasil: oposição e emblemas (Oswald de Andrade)

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeju

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Oswald de Andrade,
Manisfesto antropófago

Avesso aos cânones passadistas e a correlatos, Oswald de Andrade figura entre os modernistas como um escritor revolucionário, em seu modo de fazer poesia a partir dos fragmentos do cotidiano, lançados a uma sintaxe que não obedece à lógica do discurso, mas à lógica do "estranhamento", do incomum, para provocar no leitor a necessidade de estabelecer conexões em favor do sentido. Na abertura de um de seus manifestos, o *Manifesto da poesia Pau-brasil,* encontra-se a linha dorsal de sua produção poética: "a poesia existe nos fatos" (Oswald de Andrade, 2003, p.41). E assim, somado o cotidiano aos objetivos modernistas, surge, segundo Campos (2003, p.23), a "eficaz poesia elíptica de visada crítica", aninhada num "programa de dessacralização da poesia, através do despojamento da 'aura' de objeto único que circundava a concepção poética tradicional" (ibidem, p.25).

Não provoca apenas a destruição dos moldes passadistas em nome de uma poesia de cunho autêntico, como pretendiam os modernistas da geração de 22, como também alarga o olhar perceptivo e de resposta às mudanças provocadas pela era industrial e à técnica de reprodução, que abriram os limites de acesso à arte. Assim, arraigado aos mestres do Dadaísmo e do Surrealismo, como também, ao pensamento da Psicanálise e do pré-logismo, Oswald é porta-voz de uma nova consciência histórica. Complexo e contraditório, polemizou com os próprios integrantes da Semana de Arte Moderna, no tocante aos rumos do Modernismo, o que lhe custou, muitas vezes, amizades antigas.

Esse "fustigador" soube, entretanto, alavancar um projeto contra tudo o que lhe parecia carente de vitalidade, elegendo "o retorno ao passado, com o objetivo não só de compreender o presente [...], mas de repensar, também, a história em razão do maior grau de consciência adquirido no século XX", como aponta Oliveira (2002, p.100), em relação a *Pau-brasil*. Do conjunto de sua obra, destaca-se, para este estudo, *Pau-brasil*, publicada em Paris em 1925, da qual são extraídos os poemas-referência. Os dois manifestos, *Manifesto da poesia Pau-brasil* (1924) e o *Manifesto antropófago* (1928), não são, necessariamente, o objeto deste estudo, mas impõem-se como norteadores para a compreensão do percurso em que se visualiza o conceito de primitivismo.

O *Manifesto da poesia Pau-brasil* tem como ideal, segundo Nunes (1995, p.13), "conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola* num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, 'o melhor de nossa tradição lírica' com 'o melhor de nossa demonstração moderna'". Para Andrade (1995, p.44), era necessário "ser regional e puro em sua época", para universalizar a aura exótica construída em torno do nativo. Desse modo, a poesia *Pau-brasil* nasceria "ágil e cândida. Como uma criança" (ibidem, p.42), desencadeando as funções de reeducar a sensibilidade e provocar o debate formador da teoria da cultura brasileira.

A síntese oswaldiana, proposta no Manifesto de 1924, é, então, "o convite a reagir contra a mera cópia e a construir uma poesia intrinsecamente nacional", como entende Oliveira (2002, p.75). Metaforicamente, o autor emprega o termo "pau-brasil", aludindo à madeira abundante encontrada no país pelo colonizador e exportada em grandes quantidades, dado o valor

econômico. O significado estende-se à poesia: "uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação" (Andrade, 1995, p.42). Exportar a poesia Pau-brasil implicaria resgatar a gênese identitária do povo brasileiro, desestruturada pela colonização, que impôs sobre sua imagem um conjunto de características que a tornou servil.

Enquanto o *Manifesto da poesia Pau-brasil* (1924) propõe construir uma poesia nacional, de exportação, o *Manifesto antropófago* (1928) exorta a "Revolução Caraíba": "Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem" (Andrade, 1995, p.48). Nota-se que a explosão de irreverência desse segundo *Manifesto* nega qualquer possibilidade conciliatória com o modelo de pensamento europeu em relação à colonização e aos povos submetidos à sua cultura. Segundo Campos (1983, p.109), a antropofagia, instituída por Oswald de Andrade nos anos 20, fez emergir a

> necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. [...] Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma "transvaloração": uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo o passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado.

Ao proporem, ambos os Manifestos, a volta ao passado para exercitarem a releitura da história, elegem o primitivismo como âncora a sustentar o pensamento voltado à constituição do povo brasileiro, com feições oriundas de um "começo", espécie de paraíso, do qual evoluiria, com mais intensidade, o ideal antropofágico. Desse modo, o esforço para atualizar a origem e a história colide com as cosmogonias indígenas brasileiras, que reúnem um conjunto de "histórias" primordiais reveladoras da concepção singular do homem arcaico. Ir ao homem primitivo brasileiro é refazer o caminho dos eventos históricos que deságuam na face do homem do século XX, uma forma de revelar a realidade sociocultural, "em decorrência do choque que a sua descoberta produziu na cultura europeia, do 'pensamento selvagem' – pensamento mito-poético, que participa da lógica do imaginário, e que é

selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado" (Nunes, 1995, p.10).

O que se pode inferir do conteúdo dos dois Manifestos é que ambos se fundem no momento em que o *Manifesto da poesia Pau-brasil* sintetiza a imagem da "floresta e da escola" (Andrade, 2003, p.44) como "base dupla". De um lado, a colonização e sua arquitetura cultural hegemônica, a escola; de outro, "a floresta" distante, o Brasil pré-cabralino, que se opõem como visão "oficial" da história. Dessas imagens, um salto ao *Manifesto antropófago*, no qual é estampado um diagnóstico para a realidade brasileira apresentada anteriormente. Se no primeiro concilia-se a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, no segundo "misturam, numa só torrente de imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piada às ideias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica" (Nunes, 1995, p.15). Assim é lançada a palavra "Antropofagia", como "instrumento de agressão", diz Nunes, para atingir, canibalisticamente, o estatuto governamental, com sua moral e conduta, que submeteu a civilização brasileira ao arqueamento diante de sua opressão: "contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama" (Andrade, 1995, p.52).

Além disso, nota-se, no *Manifesto antropófago*, a intenção crítica frente ao indianismo de feição ufanista e romântica. O mergulho ao primitivo que promove é, antes de tudo, uma forma de articulá-lo à reflexão, fazendo emergir o princípio de que, repudiando os modelos traumáticos da colonização, seria possível a libertação intelectual e a manifestação literária independente. Assim, nega-se o índio subliminar: "contra o índio tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz" (Andrade, 1995, p.51). Fica evidente a oposição ao emblema criado pela colonização, na referência à obra de José de Alencar, *O Guarani*, aludindo à personagem indígena Peri, "genro de D. Antônio de Mariz".

Como se pôde notar no breve excurso pelos *Manifestos*, a proposta de Oswald de Andrade não passa somente pela importação de conceitos europeus em voga. À luz da tradição cultural importada, ele propõe a fusão de conceitos no entorno da cultura brasileira, que possui, a seu ver, uma originalidade, deturpada pelo produto alheio dos estrangeiros. Reler a história,

pelo viés da paródia, da ironia e do riso, seria, nas palavras de Nunes (1995, p.19), um "ato de reintegração de posse" que "nos devolveria o impulso originário".

Diante disso, é mister apontar, agora, os artifícios que dão sustentação à poesia *Pau-brasil*, principal elemento de análise neste trabalho. O primeiro item a ser relevado neste diálogo intertextual que Oswald fornece é o encontro com os textos dos cronistas dos séculos XV e XVI. Esses textos não são destaques apenas no período modernista. É preciso lembrar que os românticos já efetuaram a travessia até a fonte de imagens de uma terra edênica, da qual emerge o sentimento nativista na formatação do conceito de nacionalismo, como já exposto em capítulo anterior. A imagem paradigmática que se alastrou, em relação à terra e ao nativo, é, sem dúvida, a do paraíso, vista pelos olhos dos viajantes que, até então, não possuíam elementos de comparação para um espaço de tal grandeza. Assim, conforme aponta Oliveira (2002, p.27), "no que concerne ao índio, que ocupa sempre grande espaço em tais textos e que é objeto de curiosidade quase espasmódica (sobretudo as índias), a iconografia fixada é ambivalente: ora descreve o idílico habitante do Éden reencontrado, ora como o feroz selvagem antropofágico".

Utilizado como matriz para a paródia de Oswald, o texto de Pero Vaz de Caminha é exemplar no que diz respeito ao perfil do nativo que se firmará na concepção do europeu em relação ao novo mundo. Além desse, outros relatos, como os de Antonio Pigafetta, e as cartas de Américo Vespúcio, revelam o índio dócil e pacífico, tal qual a Europa necessitava para cumprir as expectativas tanto de ocupação da terra como de instrumental da catequese cristã que se difundia. Oliveira (2002) suscita dois pontos relevantes acerca das primeiras fontes nas quais escritores brasileiros buscaram matéria-prima, quando ensaiaram conceitos relativos à identidade nacional. O primeiro ponto indaga a respeito das imagens colhidas pelos cronistas de um país ainda não contaminado pelas influências estrangeiras e, também, da bondade natural dos índios, sua inocência, generosidade e coragem. Os cronistas não teriam utilizado as imagens recorrentes de seus mitos arcaicos e de seus monstros fantásticos? O segundo ponto, verificado pela pesquisadora, é que "tais viajantes, religiosos ou laicos, raramente ultrapassavam a faixa litorânea e que, paradoxalmente, isso não impediu que eles narrassem o mundo desconhecido do sertão, projetando aí suas expectativas de descoberta de pedras e metais preciosos" (Oliveira, 2002, p.30).

Com a intensificação dos contatos com o nativo, as descrições dos cronistas tomaram outra dimensão. Ainda assim, alguns elementos da flora e da fauna, naturais aos habitantes, eram vistos como fantásticos, e o nativo passa a indolente e preguiçoso por não aceitar as regras do colonizador que lhe impunha o trabalho forçado. Dos cronistas que se empenharam em apresentar aos europeus o perfil dos povos da América, somente os não portugueses tiveram uma relação de empatia, "talvez porque menos envolvidos no esforço de ocupação da terra", entende Oliveira (2002, p.31).

Nas crônicas da colonização, que se destinavam a outros interesses, o que predomina são as descrições detalhadas com o intuito de satisfazer a necessidade de comércio dos que investiriam nas novas terras. O índio, segundo essa concepção, já não é mostrado como exótico, e sim, como possibilidade de mão-de-obra abundante a serviço da colonização, como se encontra em Gabriel Soares de Souza, por exemplo.

Além desses, não se pode deixar de destacar a literatura jesuítica, já apresentada em capítulo anterior, que tem como programa a catequese. São textos pedagógicos, mas exemplares na disseminação do conceito da bula *Sublimis Deus*, do papa Paulo III, que afirmava: os índios são homens e não animais sem alma. Certamente, os textos jesuíticos colocaram em choque os interesses dos senhores de engenho, uma vez que defendiam a liberdade do nativo e sua permanência na terra. Mesmo receptivos em relação ao autóctone, há, em seus documentos, conceitos negativos como "terríveis animais ferozes, sedentos de vingança e sangue", como se encontra em Simão de Vasconcelos, padre Jesuíta.

Não é objetivo primordial, aqui, comentar todos os autores cronistas. O intento é mostrar, sucintamente, a intersecção desses autores com a obra de Oswald de Andrade, de modo especial, o texto de Pero Vaz de Caminha com a poesia *Pau-brasil*, pela qual se fará um percurso de leitura a partir de agora.

A primeira edição da obra *Pau-brasil* foi publicada em Paris pela *Sans Pareil*, em 1925, com prefácio de Paulo Prado. Republicada, no Brasil, em 1945, como *Poesias reunidas*, e, em 1966, em nova edição, com prefácio de Haroldo de Campos. Outras edições sucederam-se à medida que a crítica teceu no seu entorno uma aura mítica como autor *enfant terrible* do modernismo. Para este trabalho, toma-se a edição de 2003, da Editora Globo, com os textos de Haroldo de Campos, Mário de Andrade e Paulo Prado,

elucidativos na caracterização da poesia oswaldiana no panorama modernista brasileiro.

Está impresso em *Pau-brasil* o projeto de Oswald de Andrade de reconstruir uma poesia original tanto na forma quanto no conteúdo. A surpresa, como queria o autor, está na característica singular do antilirismo, antagonista aos parâmetros da poesia da época. Diante da ruptura com os modelos vigentes, couberam afagos, como também, incompreensão diante do aspecto paródico que fez emergir sua crítica mordaz.

Para Haroldo de Campos (2003, p.8), é "uma poética da radicalidade", aferida no campo da linguagem, "na medida que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem". Em meio à verborragia herdada dos "príncipes da retórica", a poesia *Pau-brasil* surge como resposta tanto à renovação da linguagem, colhida do "mal dizer" das ruas, como à inquietação do homem da fase inicial da industrialização, ocorrida, a princípio, em São Paulo.

No prefácio de Paulo Prado (2003, p.89), a poesia *Pau-brasil* é definida como "o ovo de Colombo", por "renovar os modos de expressão e fontes inspiradoras do sentimento poético brasileiro, há mais de um século soterrado sob o peso livresco das ideias de importação", uma imagem até então ofuscada aos olhos do poeta, revelada após o contato com a arte e o pensamento europeus.

Ressalvados os apontamentos críticos que Mário de Andrade (2003, p.79) teceu a respeito dos defeitos da obra de Oswald, considera *Pau-brasil*

> nacionalizante e realista, une a imagem à realidade tornando aquela compreensível e sem deformar expressionistamente esta. [...] Além de mais completo entre os livros de O. de A. *Pau-brasil* é dos mais divertidos de nossa terra entre os de literatura séria. Se utiliza da anedota da pândega mais grossa porém é literatura séria no sentido em que o valor torna sérias até coisas de pagodeira e pornografia como Gregório de Matos e Aretino.

"Em *Pau-brasil* começa o país de Oswald", diz Antelo (1991, p.7), no sentido de que sua poesia, "contrária aos ornamentos beletristas e tardoparnasianos dos príncipes", permite desconstruir uma verdade histórica de totalidade enredada na tradição, em favor do singular, trazendo consigo uma linha de intrigas que se lançam da ficção ao poder do Estado e ao pró-

prio conceito de fazer literatura. Assim, "ser regional", como apontara no *Manifesto da poesia Pau-brasil*, é adentrar o estado natural do primitivo que se constituiu no mito do paraíso, inspiração desde a descoberta, impresso nas imagens dos textos dos viajantes que serão regeneradas nos dilatados limites do moderno.

Nesse aspecto, "transforma-se a paródia em modo eficaz de expressão, típico de uma civilização em estado de transição" (Boaventura, 1985, p.23), elaborada a partir dos textos do período colonial, que davam conta, dentro de seus muros, da visão do país recém-descoberto. Diante desses apontamentos, merece atenção o fato de que, na releitura de Oswald, tanto nos Manifestos quanto na poética, as imagens são manipuladas para que o questionamento provoque uma nova versão desses eventos. Para tornar eficaz esse instrumento de provocação, Oswald desce ao detalhe, para dar à paródia o poder de tratar, sobretudo, pelo cômico-satírico, os elementos e autores da fase colonial. A batalha contra a eloquência retórica dá-se numa linguagem ágil, centrada no objeto, sem rodeios, nem ornamentos, o que desestabiliza não só a representação anacrônica do mundo e do país, em específico, como também, eleva a disposição de renovar a própria estrutura social, pela linguagem, dimensão pela qual Oswald realiza sua radicalidade.

Na abertura de *Pau-brasil*, no "escapulário", lê-se o anúncio do que deslizará nos demais poemas, como em estado de devoção à matéria-prima de seu fazer literário:

> No Pão de Açúcar
> De Cada Dia
> Dai-nos Senhor
> A Poesia
> De Cada Dia (Andrade, 2003, p.99)

Em "falação", o segundo poema-prosa da obra, resume as ideias do *Manifesto da poesia Pau-brasil*, no qual se opõem primitivismo e vanguarda, o branco, negro e índio, o colonizador e o colonizado, sob o sincretismo de Oswald, que o tem como solução para tantos contrastes numa mesma cultura. O tema introdutório é a baliza com que demarca o caráter de seu projeto: "contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para os tupiniquins" (ibidem,

p.101). Assim, de posse de recortes da história e da geografia brasileiras, vai compondo um mosaico espacial e temporal, como cenas que dão visualidade a um enredo. É o resultado de um complexo exercício de viagem ao entorno da cultura que engatinha como nação ante a anciã europeia.

Nos dois textos de abertura de *Pau-brasil* não se verifica um título específico que determine uma seção. Estão dispostos isoladamente, com estrutura diferente dos sucessivos. As seções posteriores são abertas por um título em maiúsculas, como "HISTÓRIA DO BRASIL", "POEMAS DA COLONIZAÇÃO", "SÃO MARTINHO", dentre outros. As seções apresentam, também, disposições diferenciadas. Em "HISTÓRIA DO BRASIL", por exemplo, oito séries nomeadas em maiúsculas aparecem dando relevo a oito personalidades históricas, dentre eles, cronistas que serão parodiados. Pero Vaz de Caminha, por exemplo, é tomado como intertexto, ao lado de Gandavo, O Capuchinho Claude D'Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Fernão Dias Paes, Frei Manoel Calado, J. M. P. S. (da cidade do Porto) e Príncipe Dom Pedro.

Esses formam o conjunto de textos parodiados no que se refere, como anuncia a seção, à HISTÓRIA DO BRASIL, em seu descobrimento. Para cada nome parodiado, grafado em maiúsculo, segue-se o poema, com título em minúsculo, disposto em forma de pequenos blocos como se tivessem sido colados a partir de recortes de outros textos. Nas demais seções, não são encontradas séries que recortam a temática, como em HISTÓRIA DO BRASIL. Os poemas seguem a mesma disposição gráfica, em pequenos blocos, precedidos de seu título em minúsculo, mas não obedecem ao esquema anterior: seção/série/poema.

Em HISTÓRIA DO BRASIL, os poemas que cedem referência a este trabalho, são, segundo Campos (2003, p.32), "verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, por mero expediente de recorte e remontagem, [...] se convertem em cápsulas de poesia viva, dotados de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico". É, portanto, pelo mergulho no detalhe brasileiro que Oswald fez que a estampa do primitivo se fizesse visível sob outro ângulo, a não ser o do exótico, do bárbaro antropófago ou do paisagístico, colocando, em linha de combate, a dimensão do país que transitava do latifúndio em direção à indústria. Ao lado dessa vertente primitivista, pontilhou, também, o fecundo desnudamento da figura en-

carcerada que a linguagem poética herdou e a pôs aflorada pelo viés crítico. Assim, diz Campos (2003, p.46), "assumia o mapa diacrônico dos vários Brasis coexistentes, em tempos (estágios) diversos, num mesmo espaço de linguagem, e assumia-o inscrevendo-se nele, observador observado de um contexto de conflito".

No espaço do discurso da história, referendado pelo colonizador, como se encontra na série HISTÓRIA DO BRASIL, está impressa a crítica meditada por meio da paródia, emancipada, que dialoga com textos e contextos. A reconstrução das imagens parte dos fragmentos que se desintegraram de uma realidade cultural, também estilhaçada pelo sistema até então imperativo, de uma só voz, sistematizado no olhar plural dos cronistas, para "um confronto entre vontade de poder do descobridor e disponibilidade gratuita do indígena" (Chamie, 2002, p.43). Para se chegar à nova fala, esses dois caminhos se tocam "numa encruzilhada obrigatória".

O primeiro a ser parodiado é Pero Vaz de Caminha, do qual tomou posse de trechos da *Carta de Achamento*. Quatro poemas utilizam recortes do documento, como quadros emersos, ainda limitados, da primeira visão do país recém-descoberto. O que se nota, a princípio, é que o nome do autor da carta sofre alteração em favor de uma nova leitura. O título anuncia: PERO VAZ CAMINHA, e não "de Caminha", como nos manuscritos e textos oficiais. Tal artifício, segundo Feitosa (1999, p.63), "é fruto da ironia que sequestrou o *de* para emancipar o vocábulo da locução à condição de verbo e efetuar a ambiguidade do nome". Caminhar é, sem dúvida, o que a própria obra oswaldiana determina em sua disposição. Abre-se com a perspectiva do descobrimento do Brasil, para, fechar-se, simbolicamente, com outro descobrimento, o do autor em relação a seu país, como se vê no decorrer da seção LOYDE BRASILEIRO, em que as imagens do Brasil dizem por si, de sua grandeza, e da vontade do eu poético vivenciar o que há.

O "Caminha" está relacionado, então, à expansão do olhar sobre a própria terra, que agora é focada por um facho que incide numa fissura que vai além da superfície romântica, ou exótica, nimbada pelos viajantes, mas presente no "progresso de São Paulo" (Andrade, 2003, p.193), nos "discursos de 22 câmaras de deputados/Silêncio sobre o mar do Equador/Perto de Alfa e de Beta/Perdão dos analfabetos que contam casos/Acaso" (ibidem, p.195). A poesia "caminha" por outra rota, não mais marítima, mas cultural e ideológica, de redescoberta, como se faz vista em "canto de regresso à

pátria", paródia à "Canção do Exílio", em que a saudade se mistura a elementos de grandeza da pátria, sem a melancolia do autor romântico, revestindo a canção de uma visada irônica ao elencar, dentre outros, que "minha terra tem mais terra":

> Minha terra tem mais rosas
> E quase que mais amores
> Minha terra tem mais ouro
> Minha terra tem mais terra (ibidem, p.193)

Em "a descoberta", como o próprio vocábulo aponta, enfeixa o acontecimento da descoberta. O texto poético assume o andamento narrativo do texto do escrivão, mantendo algumas características da escrita do português arcaico, como "Paschoa" e "houvemos vista":

> Seguimos nosso caminho por este mar de longo
> Até a oitava da Paschoa
> Topamos aves
> E houvemos vista de terra (ibidem, p.107)

Na versão de Caminha (Cortesão, 2003, p.91-2) lê-se:

> e assim *seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até* que, terça feira d*as Oitavas de Páscoa*, que foram vinte e um dias de abril, estando da dita ilha obra de 660 ou 670 léguas, segundo os pilotos diziam, topamos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam Botelho, assim como outras a que dão nome de rabo-de-asno. E quarta-feira seguinte, pela manhã *topamos aves* a que chamam fura-buxos.
>
> Neste dia, a horas de véspera, *houvemos vista de terra*! (grifo nosso)

Como se nota, as frases do escrivão são recortadas de pontos distintos e formam um novo texto. A porta de entrada para se reconhecer o campo da ironia que o texto pontua encontra-se no título. A retirada da preposição *de* do sobrenome do autor faz que a leitura redirecione o contexto impresso na visão do cronista, transformando o sobrenome em verbo e o nome em frase. Suprimir a preposição coloca algo fora de seu lugar, portanto, (des)

encaminha a maneira de ler e de interpretar. Com isso, *caminha* passa a interferir no andamento do próprio sentido diacrônico do texto. O que era, no passado, descrição do nascimento das terras brasílicas, sob os auspícios da descoberta marítima, passa a iconizar os fragmentos de uma cultura que, industrializada, também fragmenta o homem moderno. Antes de tudo, imprime o sentido que desliza em direção ao próprio sentido do "ir e vir" do discurso e não das viagens do cronista. Na visualidade gráfica do poema, isso é notório na disposição dos recortes do texto descritivo em versos de medida irregular, dispostos na forma de quadra tradicional, e deslocados de seu título. Retirados de um texto protocolar, os versos "vão e vêm", entrelaçando passado e presente e projetando uma nova Idade do Ouro, pelo viés antropofágico.

É possível, então, visualizar na ironia estabelecida, que, ao trazer o texto do cronista para a atualidade, dessacraliza por meio do "deslocamento", segundo Sant'Anna (1991), um discurso elevado. Ou ainda, o texto paródico de Oswald teria a função, a partir da dessacralização, de dar continuidade, pois, como propõe Hutcheon (1989), o processo de transferência, presente na arte moderna, reorganiza o passado. Sendo assim, diz a autora, a paródia opera "como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica" (ibidem, p.32). Em sua ambivalência, "mesmo ao escarnecer, a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesmas, garantindo, consequentemente, a sua existência continuada" (ibidem, p.97).

É preciso compreender que, para inscrever essas convenções em sua obra, Oswald investe-se, também, segundo Chamie (2002, p.81), de um duplo papel: "o Oswald-poeta e o Oswald/co-autor [...]. O Oswald-poeta exercerá o papel de *persona* indígena. O Oswald/co-autor assumirá o papel de narrador coadjuvante de Caminha". Nesse caso, em que há ambivalência também, o poeta (*persona* indígena) "tomou-se de um tempo mítico, no qual se sincronizam o passado, o presente e o futuro do tempo cronológico".

Assim, o discurso protocolar do cronista, constituído por frases coordenadas e subordinadas, pronomes relativos e constantes intercalações explicativas, oferece ao "Oswald-cronista e co-autor" a possibilidade de desembaraçar esse efeito retórico para narrar o mesmo efeito da descoberta. Para alcançar tal objetivo, o caminho será o "da inocência e da ignorância" do primitivo, no estágio anterior à invasão. Isso parece visível, a princípio,

uma vez que o poeta pau-brasil insere-se em tal projeto. Mas, se considerada a *Carta* como um documento, que imprime ideais de repressão e arbítrio por meio do discurso do colonizador, alarga a visão do movimento, pois ir à pré-história, desconstruí-la, e chegar a uma cultura antropofágica, torna o texto de *Pau-brasil* híbrido, pela presença do texto matriz, e original, pelo resultado da escavação realizada, que o legitima como obra individual do autor.

Pode-se afirmar, então, que as estratégias de apropriação, como a paródia, a colagem e a citação, não são tomadas de empréstimo meramente. Acima disso, entende Chamie (2002, p.87), "está a concepção de uma cultura primitiva que quer fazer ressurgir sua realidade genuína, encoberta e simulada no corpo do discurso de apropriação do colonizador". Na condição de co-autor do cronista, o poeta retoma a fala do primitivo, deturpada pelo invasor, que, segundo o mesmo crítico, construiu-se a partir "da paródia, da citação e da colagem da fala e dos gestos nativos, lidos equivocadamente" (ibidem, p.88). Se o cronista da Coroa parodiou o indígena porque "isto tomávamos nós por assim o desejarmos" (Cortesão, 2003, p.97), a poesia *Pau-brasil* resgata do subterrâneo da Carta a originalidade da fala e dos gestos, inequivocamente. Por isso, a leitura de *Pau-brasil* não pode ser ingênua e feita apenas no âmbito da intertextualidade, pois exige a compreensão de que o emaranhado do discurso oficial e culto (gramaticalizado) requer uma "raspagem" no texto, como sugere Chamie (2002, p.89), para remanescer "a fala e o gesto, incultos e destituídos de quaisquer elocubrações letradas", conferindo-lhe a configuração de poesia híbrida e original, ao mesmo tempo.

Essas duas características podem ser denotadas na linguagem escassa de conjunções e preposições, e em algumas minúcias que o texto de *Pau-brasil* traz em sua estrutura. No discurso do invasor ocorre um desdobramento de palavras e explicações, de forma linear, como se nota no trecho: "e assim seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até que, terça feira das Oitavas de Páscoa" (Cortesão, 2003, p.91). Nele, tempo e espaço estão definidos, segundo o saber do cronista, enquanto no poema "A descoberta" tais elementos são eliminados. O que prevalece é, sem dúvida, o tempo e o espaço míticos, abrindo um leque de significados que recaem na pluralidade da palavra "descoberta", primeiramente alusiva à terra, como também, a qualquer outra instância, que demande a surpresa, como se dá no próprio fazer poético de Oswald.

O segundo verso: "até a Oitava da Paschoa", também desdobrado em explicações pelo cronista, assume, no poema, fronteiras imprevisíveis de significado, pois não se aloja, necessariamente, no mito religioso cristão, mas sugere, pela rede sêmica, correlações com a imagem da travessia, implícita no ritual de retorno à vida, ou seja, simbolicamente, retorno ao primitivo, para sobrelevar o futuro da sociedade antropofágica.

A mesma intensidade de abertura polissêmica dá-se nos dois últimos versos, que se desnovelam das marcas temporais e geográficas da *Carta* para definirem em torno das palavras "aves" e "terra" uma linha que perfaz o caminho a "Oitava da Paschoa" e "mar de longo", como em ordem decrescente de imagens oriundas da língua do invasor, vinda de além-mar até encontrar o sentido puro dos que foram parodiados em seus gestos: "mar de longo > Oitava de Paschoa > aves > terra". Assim, a escrita protocolar, filiada à cultura erudita, é escavada degrau a degrau. Dá vistas à origem de uma cultura primitiva e subverte a gramática para descer "à realidade da taba", substituindo "to be or not to be" por "tupi or not tupi".

No segundo poema, "os selvagens", eleva-se a dimensão do olhar do cronista em relação aos nativos: "flagra o habitante natural da terra descoberta, colhendo deste os seus traços identificadores (a inocência, o encantamento e a genuinidade)" (Chamie, 2002, p.65).

> Mostraram-lhes uma galinha
> Quase haviam medo della
> E não queriam pôr a mão
> E depois a tomaram como espantados (p.107)

Diferente do bloco anterior, no qual as frases foram extraídas de fragmentos distintos dentro do texto, o excerto foi retirado na sequência, como se pode perceber no trecho da carta:

> Mostraram-lhes um papagaio pardo que o capitão traz consigo; tomaram-no logo na mão e acenaram para a terra, como quem diz que os havia ali. Mostraram-lhes um carneiro: não fizeram caso. *Mostraram-lhes uma galinha; quase tiveram medo dela: não lhe queriam pôr a mão; a depois a tomaram como que espantados.*
>
> Deram-lhe ali de comer: pão e peixe cozido, confeitos, farteis, mel e figos passados. Não quiseram comer quase nada daquilo; e, se alguma coisa prova-

> ram, logo a lançavam fora. Trouxeram-lhes vinho numa taça; mal lhe puseram a boca; não gostaram nada, nem quiseram mais. Trouxeram-lhes a água em uma albarrada. Não beberam. Mal a tomaram na boca, que lavaram, e logo a lançaram fora.
>
> Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhes dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as e enrolou-as no braço e acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do Capitão, como dizendo que dariam ouro por aquilo.
>
> Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos. (Cortesão, 2003, p.96-7, grifo nosso)

Ao estabelecer a tensão entre o passado e o presente, o poema é composto por algumas marcas que o faz preservar a semelhança sonora, mas o ritmo é alterado na fragmentação do texto em versos de metro irregular, considerando a expansão do quarto verso. Na ortografia, grafa vocábulos como "gallinha", "quasi", "della", demarcando as características da *Carta*, com a escrita no português arcaico, que realça, no interior do discurso do colonizador, a posse às avessas do discurso do apropriador e altera sua descrição e significado.

Além disso, o acréscimo da conjunção aditiva *e,* no terceiro verso, insere um aspecto da coloquialidade, algo do presente do poema, próprio do dizer popular que acentua a repetição do conectivo e que legitima a fala dos dominados frente à gramática do dominador. A essa dupla presença de linguagens na paródia, Chamie (2002, p.14) percebe duas vertentes da visão oswaldiana:

> uma é a vertente da percepção culta e gramaticalizada, de expressão e linguagem submissas às regras ritualísticas do saber escolarizado. Outra é a vertente da percepção inculta, elementar e primitiva que, livre e anterior às convenções do saber, age e interage, no interior do discurso letrado, para ali deslocar e inverter suas significações aparentes e supostas.

As estratégias de "desentranhamento" do primitivo dentre o soterramento do discurso do invasor acontecem com um expoente. Agora, o poeta assume a veste tupi para fazer emergir sua essência, e não a investida pelo civilizador, que a quer infundida a partir de sua cultura. No trecho da *Carta*,

do qual é escavado o poema, nota-se a articulação do colonizador em inserir sua essência civilizada numa "suposta" não existência indígena. As evidências elevam-se nas ações "de conquista do *to be* invasor", como aponta Chamie (2002, p.99), que se esboçam em dois pontos: o de "aproximação" e o de "distanciamento" entre colonizador e colonizado. Isso é resultado do confronto da "oferta histórica" e da "resistência nativa". Desse modo, uma série de ofertas de essência civilizada é oposta às reações do nativo, que, de forma plural, obedece aos impulsos de sua natureza. No jogo entre sedutor/seduzido, o que permanece inalterado no campo do nativo são o temor e o encantamento.

A cada oferta, um matiz de reação, reiterando a leitura do invasor dos gestos e atos nativos, conforme lhe convém: "isto tomávamos nós nesse sentido, por assim o desejarmos" (Cortesão, 2003, p.97). As reações do indígena encontram respaldo no significado do que atribuem às ofertas, desde o desinteresse, como se nota a apresentação do papagaio pardo, que o tomam à mão e apontam para a terra, como se já o conhecessem, e o carneiro, que não suscitou qualquer mudança de reação, quebrando a expectativa do invasor, que acreditava provocar admiração.

E assim, sucede-se a indiferença, diante dos alimentos preparados e transformados pela experiência civilizada, como o pão, peixe cozido, confeitos, fartéis, mel e figos passados, como também a recusa do vinho e da água. Ao apresentar as "contas do rosário", há a manifestação de um gesto concomitante de "interesse – troca", pois, ao apropriar-se delas, abre a possibilidade de suposta troca por ouro.

O trecho retirado por Oswald é de precisão cirúrgica, ao perceber dois aspectos fundamentais do sentimento indígena: o temor e o espanto. Inicialmente, há o temor frente ao inusitado que lhe é oferecido, e este se transforma em coragem. O espanto, oriundo da ignorância natural, leva o nativo ao estado de encantamento. Assim, no poema, as duas reações conjugam-se: "Mostraram-lhes uma galinha / Quase tiveram mêdo dela / E não queriam por a mão / E depois a tomaram espantados" (Andrade, 2003, p.107). Como se nota, os três primeiros versos abrigam o temor, um "quase medo" da oferta, enquanto o último verso aloja o espanto em tomar para si o desconhecido.

É preciso, ainda, retornar ao topo do poema e resgatar-lhe o título: "Os selvagens". Quem é o selvagem de Oswald de Andrade? A resposta vem

pela esclarecedora leitura que Chamie (2002) faz da proposta de representação do indígena na obra do poeta pau-brasil, como líder do movimento antropófago e teórico. Para o crítico, o selvagem

> não é o índio emasculado pela História, com a idealização de sua bondade natural. Não. O selvagem de Oswald, possuído pelo temor e pelo espanto, tem a sua bondade natural medida pela inocência de seus instintos, de sua liberdade feroz, de seu sentimento de vingança ou de seu igualitarismo tribal. O índio brasileiro (ou o selvagem), nos moldes do perfil oswaldiano, é, por isso, o de Montaigne e não o de Rousseau; é o que devora (o que deglute o português no corpo do bispo Sardinha) e não o que concilia e muito menos o que vampiriza – como o índio do verde/amarelismo ou do movimento da *anta* – o sangue do invasor. (ibidem, p.105)

O ponto de incisão, no qual se percebe a correspondência do índio de Montaigne, dá-se na arquitetura de um índio portador de qualidades mitológicas, que o fazem sujeito de um período anterior à História, na Idade do Ouro, portanto, e de sujeito, ao mesmo tempo, de uma nova Idade do Ouro, pós-histórica, como aponta o *Manisfesto antropófago*, mediada pela revolução caraíba. Próximo à fonte de Montaigne, Oswald consubstancia a imagem do canibal, contrário ao de Rousseau, matizado pela imaginação retórica do "bom selvagem". No âmbito dessa questão, Campos (2003, p.59-60) considera que o índio de Oswald, "nada tinha a ver com 'os índios conformados e bonzinhos de cartão-postal e de lata de bolacha'. [...] Tratava-se de um *indianismo* às avessas, inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne (Des Canibales), de um 'mau selvagem', portanto, a exercer sua crítica (devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado".

Até aqui, fez-se um percurso pelo interior do discurso da crônica de Pero Vaz de Caminha, passando pelo momento da "descoberta" e pelo primeiro contato com o "selvagem" em sua imediatez antropológica. No terceiro poema: "primeiro chá", encontra-se a sugestão do que poderia ser a relação entre o invasor e o dominado:

> Depois de dansarem
> Diogo Dias
> Fez o salto real (p.107)

O trecho-matriz, propício à escavação ao poeta pau-brasil, apresenta o seguinte:

> Além do rio, andavam muitos deles dançando, folgando, uns diante dos outros, sem se tomar pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio *Diogo Dias,* almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. *Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real*, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo muito os segurou e afagou, tomavam logo uma esquiveza como de animais monteses, e foram-se para cima. (Cortesão, 2003, p.106, grifo nosso)

O primeiro ponto relevante no texto do cronista é a característica lúdica do indígena, embora o texto tenha a simulação como principal artifício, ou seja, interpreta os gestos a partir do ponto de vista do colonizador. No poema, duas linhas se projetam na significação do termo "chá", presente no título, e na expressão "salto real". O chá é um emblema paradigmático que congrega a convivência civilizada, e está, portanto, ligado ao "*intermezzo* das mãos dadas", conforme sugere Chamie (2002, p.208). Isso se explica pelo motivo que, na crônica, os indígenas dançavam "sem se tomar pelas mãos", o que sinaliza para o estado de "desarticulação social" do "individualismo anárquico", visto pelo invasor como um ato gratuito e inconsequente, sem qualquer finalidade. Nesse espaço vazio é que o colonizador impõe sua identidade, para preencher essa "suposta" falta de origem. Assim, o "chá", intervalo de confraternização, é escavado no ato de Diogo Dias, ao passar para "a outra banda do rio", onde os dançantes entrelaçam as mãos e, sedutor e seduzido, comungam do mesmo ato.

Observa-se nesse fato que o invasor olha "sem ver o que se passa, para, com o 'olhar fechado' de sua cegueira protocolar, autoatribuir-se a missão de ordenar o desordenado, reunir o disperso, e instituir um centro de referência obrigatória à suposta desordem anárquica do folguedo" (idem, p.206). Na tentativa de seduzir, para anular o outro, o invasor também ressurge com "resíduos" do conquistado, o que aponta, de certa forma, para o homem "cordial" do futuro, configurado a partir das relações entre colonizador e colonizado.

O "salto real", tomado em seu íntimo, no discurso do colonizador, é apenas uma habilidade apresentada em sessões circenses, como "salto mortal", e objetiva divertir a plateia. Inserir a expressão no contexto da poesia *Pau-brasil* é inscrevê-la num complexo jogo de assédio, em que o invasor centraliza na ação dispersa da dança o seu passo decisivo na catequese, um ato intencional que neutraliza a gratuidade da alegria indígena.

Além disso, o "salto" é "real", que, lido isoladamente, remonta à "realeza", da qual Diogo Dias era servidor. Desse modo, expande-se o significado de um ato circense para um universo ideológico, no qual se abriga a célula *mater* do poema – a dominação – entrelaçada nas mãos dos indígenas e nos discursos que agora interagem: o do cronista, com um "olhar fechado", mas certo de sua estratégia de sedução, e o do co-autor Oswald, transgressor em sua essência, capaz de romper o escudo da simulação. Assim, segundo Chamie, o preenchimento feito pela vontade do colonizador configura-se como "'assalto da realeza' à presa (indígena)" (ibidem, p.211). Entre o "espanto" e a "esquiveza" do nativo insere-se o não dito da *Carta*: depois de (os indígenas) dançarem / Diogo Dias fez (o primeiro) "assalto" real. Ao se deixarem aliciar pela música da gaita e pelas piruetas do invasor, o indígena perde seu ritmo e, junto a ele, seu centro-referência, tornando-se vulnerável às gentilezas cordiais do colonizador, que, por meio do "chá" de sedução, desestabiliza o alicerce cultural.

No quarto e último poema da HISTÓRIA DO BRASIL: "as meninas da gare", no qual se faz ainda presente o duplo papel de Oswald, ocorre a transposição de tempo, da crônica de 1500 à atualidade do autor, 1924, ano de publicação de *Pau-brasil*:

> Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
> Com cabellos mui pretos pelas espadoas
> E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
> Que de nós as muito bem olharmos
> Não tínhamos nenhuma vergonha (p.108)

O excerto de onde foi desentranhado é o seguinte:

> *Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cer-*

> *radinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.* [...] E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhes tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. (Cortesão, 2003, p.100)

Do fragmento da narrativa gramaticalizada, que mostra um teor descritivo e uso abundante de advérbios e preposições, Oswald recria seu poema, desapropriando, na posse de sua fala de co-autor da Carta, o discurso torneado da retórica da crônica, que reflete o cerco insidioso na apropriação da cultura indígena. A essa estratégia de enredamento, feita pelo invasor, Oswald denomina "lábia", referindo-se àquela retórica utilizada pelo mestre do artifício, Padre Vieira. Assim, na garimpagem que faz, o "torneio e circunlóquio", próprios do discurso do invasor, são desautorizados pelo poeta pau-brasil, num texto de verbalização substantiva. Isso se nota na comparação entre o andamento de "ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis" (idem, ibidem), que, reescrito sob a égide do antropófago, elimina as redundâncias a adereços num tom direto: "eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis" (ibidem, 107-8). Nota-se no fragmento do poema que o adjetivo "novinhas", qualificativo de "moças", é substituído pela duplicação dos vocábulos "moças" e "bem". Desse modo, as meninas da gare são, inequivocamente, "moças bem moças" e gentis "bem gentis".

A descrição redundante do cronista, que apresenta os "cabelos muito pretos e compridos pelas costas", recai no fato de que se são compridos, obviamente escorrem pelas costas. Semelhante aspecto ocorre com a descrição das "suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras", que reforça a exposição das vergonhas, pois, se facilitam a visão do cronista, é porque estão limpas da cabeleira e permitem ser vistas "cerradinhas".

No poema, eliminado o artefato da redundância explicativa, a construção imagética das "índias-meninas" proporciona um avanço no tempo – pós-histórico – e no espaço – a gare. Esta, segundo Chamie (2002, p.242), é "símbolo claro do progresso técnico do homem que, segundo a proposta pau-brasil e antropofágica de Oswald, deve avivar e concentrar, em si, as virtudes primitivas (inocência, alegria e sensualidade) do selvagem que foi e do bárbaro tecnizado que poderá vir a ser".

Visto por esse viés, o poema faz ocultar o discurso moralista da crônica para emergir uma atitude isenta de culpa. No texto protocolar, as comparações partem, primeiramente, do cronista e de seus amigos tripulantes, em direção às mulheres indígenas, mas, envolvem, em segundo plano, uma visão que as mulheres portuguesas teriam, se as olhassem também: "tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhes tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela" (Cortesão, 2003, p.100).

Infere-se, assim, que, aliadas à avaliação que as portuguesas fariam, duas leituras se depreendem: a de que as moças não se sentiam envergonhadas de serem olhadas e a de que o cronista e seus companheiros não tinham pudor por isso. Tais afirmações estariam inseridas no aspecto dúbio da culpa e do pecado, investidos pela cultura do invasor, diante da inocência e da pureza das mulheres indígenas. Seduzidos por esse quadro, olham sem remorso, uma vez que, na recente terra descoberta, a atitude não lhe seria obscena ou indiscreta.

A substituição de "cerradinhas" por "saradinhas", num tom mais coloquial, transfigura a vergonha do texto protocolar em "saúde, vigor e frescor desinibidos, qualidades apropriadas ao alegre instinto pau-brasil" (Chamie, 2002, p. 243), que se vê expresso no último verso: "não tínhamos nenhuma vergonha", desalojando o jogo culpa-vergonha da crônica. Desse modo, o poema atualiza o tempo mítico num momento do tempo histórico que a palavra "gare" suscita. Sem esse vocábulo, seria apenas um trecho adaptado, porém, sua inserção no título simboliza o espaço em que o bárbaro tecnizado viveria sua liberdade como homem, cenarizado nas meninas nuas, exibindo seu sexo sem culpa nem pecado, e em seus observadores, que também as olhariam isentos de moralismos.

Se, no primeiro poema, inicia-se a escavação em busca do tempo mítico; no quarto, por meio da gare, dá-se a conquista do tempo histórico, mediado pelo ritual da travessia do segundo e do terceiro poemas, que servem de *intermezzo*, tal qual o entrelaçamento das mãos de Diogo Dias com os indígenas. Como a estrada de ferro, a que a palavra "gare" remete seu significado primeiro, os quatro poemas, tomados aqui como referência, emblematizam um ciclo da história do Brasil, conforme as estações cósmicas, pelas quais o poeta pau-brasil percorreu, desembaraçando um discurso sinuoso e protocolar, imposto à nova terra, para denunciar o fim da velha vergonha do código patriarcal outorgado pelo invasor.

Poemas-referência

PERO VAZ CAMINHA

a descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Paschoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra

os selvagens

Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo della
E não queriam pôr a mão
E depois a tomaram como espantados

primeiro chá

Depois de dansarem
Diogo Dias
Fez o salto real

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabellos mui pretos pelas espadoas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha (p.107-8)

Parte V

Transfiguração e experiência estética: a narrativa pluridiscursiva do indigenismo literário

Apresentam-se, nesta parte, as obras que representam, com maior ênfase, o conceito de indigenismo literário, sob a vertente crítica, consideradas as características que pontuam acerca da visão do indígena, como também a particularidade da construção dos elementos fundamentais em torno do conceito. Assim, inicia-se por *Quarup*, de Antonio Callado, publicado em 1967, destacando da narrativa o elemento central para este excurso de leitura: o *quarup* realizado no Xingu. Dele desencadeiam-se os demais segmentos narrativos que se encontram ou se tangenciam por diferentes motivos, como se verá na análise do texto.

Para o presente estudo, prioriza-se a biografia da personagem Nando, construída no entorno da viagem ao Xingu, que fornece elementos para a compreensão do pensamento elaborado frente à questão indígena. Nando pretende formar no Xingu, por meio da catequese católica, uma sociedade justa e harmônica, tendo como comunidade escolhida os nativos protegidos pelo Estado. Interessa-nos sua linha narrativa em razão de agregar elementos e personagens que atuam no sentido de aflorar as manifestações da cultura indígena, e também de promover a intersecção entre a linha narrativa de Francisca e Fontoura, duas personagens primordiais para visualizar o deslocamento dos espaços que confluem para a representação do índio. Dadas essas circunstâncias, toma-se, então, como ponto de partida, a leitura de sua biografia para ligá-la às demais que suscitam aspectos pertinentes ao enlevo do significado do *quarup* xinguano e suas manifestações de espelhamento dentro da narrativa.

Em *Maíra*, de Darcy Ribeiro, publicado em 1976, são desveladas as biografias individuais e coletivas com mais profundidade do que em *Quarup*,

pelo fato de a obra exigir uma leitura mais detida frente à sua composição fragmentada. Se na obra de Callado é possível ter uma visão linear na formação do enredo e das personagens, em *Maíra* é necessário somar os conhecimentos espalhados ao longo dos 66 capítulos para dar visibilidade ao conteúdo da obra. Isso permitiu a Angulo (1988, p.7) considerar *Maíra* "um romance misto", dadas as três linhas narrativas que o estruturam: "o mítico mairum, de herói coletivo", "o mundo branco, também de herói coletivo, porém desprovido de identidade" e "o mundo de ligação, o da biografia individual, constituído por 'heróis problemáticos'".

Considerando a estrutura arquitetada na obra de Darcy Ribeiro, optou-se por desnovelar os fios narrativos com o intuito de compreender o universo indígena tecido da concepção mítica do nascimento dos gêmeos Maíra e Micura aos episódios que envolvem a sociedade dita não-índia. Uma viagem que percorre tanto o ritmo da cultura marginalizada e mágica, como a metamorfose do corpo, projetada nas linhas de Isaías e Alma.

No conto *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa, publicado em 1969, elege-se o movimento da personagem na narrativa, no que diz respeito ao espaço cultural em que transita, para perceber como se processa a figuração do indígena. Por meio dele, devolve-se ao mestiço sua condição indígena, o que, na estrutura do conto, engrena os demais núcleos conflitantes, gerando, assim, o embate intracultural que desemboca no tiro agônico e simbólico da morte de sua cultura. Essa é, sem dúvida, a obra que mais se aproxima do indígena propriamente, pois dá a ele a voz, que lhe fora suprimida nos textos anteriores, nos quais o narrador tem o papel de desvelar os caminhos da figuração pelos seus olhos.

Há, no entanto, nas três obras, um fio condutor que as insere aqui neste conjunto. Embora teçam de forma diferenciada a figura do indígena, fazem-na emergir, em comum, do aspecto mítico, em maior ou menor grau, para deslizar em direção a outras dimensões. *Quarup* centra-se na imagem do ritual de celebração dos mortos e desemboca no aspecto político brasileiro da ditadura, da morte de Getúlio Vargas e dos confrontos entre camponeses e donos de engenho no nordeste, dentre outros, que revelam a continuação do mito nas imagens literárias e no plano histórico. A ação expressa na experiência do mito xinguano percorre a obra em suas imagens simbólicas e repercute nas ações das personagens que reeditam seu significado. Notavelmente, esse aspecto está no episódio do jantar oferecido por Nando à

memória de Levindo, no Recife, após seu retorno do centro do país e na luta entre convidados e opositores. Entende-se que a memória do guerrilheiro é celebrada tal qual na manifestação indígena, resguardadas as diferenças histórico-sociais em que se erige. Além da dinâmica de combinação de episódios, personagens e situações em que se reconhece a atualidade do mito, há que se destacar o diálogo estabelecido com o aspecto cotidiano subentendido na estrutura em razão do contexto histórico e sociocultural.

As inflexões modificadoras do esquema mítico original são as molas conflitantes que vão guiar a narrativa em sua solução. Em *Quarup*, por exemplo, a identidade de Nando resolve-se da esfera individual para a coletiva, no episódio do jantar em que, comendo e bebendo, antropofagicamente, Levindo assume seu nome e sua condição de guerrilheiro. À maneira do quarup indígena, o jantar dá, então, a simbiose entre mito e sociedade, uma solução encontrada pela ficção para o caráter de verdade simbólica.

Outro exemplo vem de *Maíra*, ao atualizar o mito dos gêmeos nos filhos de Alma, encontrada morta junto a eles na praia do Iparanã, estrategicamente no primeiro capítulo, para recuperar, ao longo da narrativa, a originalidade da criação e da morte dos deuses Maíra e Micura, como representantes do bem e mal e instituídos de poderes na cosmogonia mairuna. A dualidade implícita no mito está associada, também, à personagem Isaías, enredada em seus dois lados conflitantes, o de ser índio e o de ser missionário educado sob concepções católicas. Nos exemplos de *Quarup* e *Maíra*, a solução encontrada para o conflito vem da vertente simbólica, seja pelo traço tênue que a liga ao ritual primitivo, ou pela importância que assume a figura mítica na atualização do enredo. Percebem-se, em ambos os textos, modificações quanto ao alcance simbólico das ações das personagens, nas quais é inserido certo tipo de histórias que lhe alteram a configuração. São imagens renovadas, construídas de acordo com o conjunto cultural do presente, das quais os escritores lançam mão para conservar alguns traços pertencentes ao campo ritualístico.

O texto rosiano, por sua vez, além de reeditar as imagens do mito primitivo do fogo, trata a questão do nativo com um grau maior de elaboração estética, articulada na própria voz ininterrupta do narrador-protagonista, senhor do conhecimento em relação às onças. Nesse aspecto, pode-se considerar que a atualização do mito coexiste com a representação do indígena, de dentro para fora, de sua voz para o contexto do outro. A busca pela

identidade é traçada em direção à oralidade, da qual o mestiço se apropria como instrumento de retorno à sua condição primitiva. Voltar a ser onça (ao totem) significa retornar às suas raízes clânicas, ao princípio de sua essência como índio.

Para tanto, o percurso do narrador-protagonista é cuidadosamente arquitetado dentro dos limites da linguagem que o cerca: o mundo civilizado, com o qual não possui afinidades; o tupi, do qual é herdeiro de sua ascendência materna, mas afastado pela interdição do civilizado, e o universo mítico, o da onça, com o qual encontra sua identidade. Das três obras escolhidas para formar este núcleo, o conto rosiano possui os elementos que caracterizam, com excelência, o olhar renovado acerca da cultura indígena. Isso se infere da preocupação em outorgar ao nativo o direito à voz, mesmo que seu retorno ao mundo totêmico seja impedido pela morte, um artifício de linguagem entendida como a morte de sua cultura, agônica, silenciosa, como o tiro disparado pelo interlocutor, que ouve a história do mestiço no tempo decorrido de uma noite.

As três obras representam, dessa maneira, o deslocamento do conceito de indianismo para a esfera do indigenismo literário, no qual o indígena é posto em constante conflito perante a comunidade nacional que não o integra como cidadão e não o reconhece como povo diferenciado em seus costumes e crenças. Do conjunto de fatores intrincados pelo jogo econômico e cultural emerge a representação de um índio desarticulado de sua mentalidade primitiva e acorrentado a uma condição de desajustamento, o que o caracteriza como "genérico", na expressão de Ribeiro (1996).

1
Quarup: o Brasil-centro pelas veredas do jogo e máscaras (Antonio Callado)

Quarup saiu grande na pintura e no desenho, nas minúcias e no todo, em fundo e na superfície. Colosso.

João Guimarães Rosa

A palavra quarup,[1] do Kamaiurá – *kwaryp* –, designa uma cerimônia sociorreligiosa intertribal de celebração dos mortos, ligada ao ciclo mitológico de um herói cultural conhecido entre os povos indígenas como Maivotsinin (ou Mavutsinin – *Waytsó it* – o antepassado dos índios do Xingu). Além da celebração da memória de um morto, pode-se atribuir, também, o sentido de festa da "ressurreição, de pranto e força, de luto e júbilo", conforme en-

1 No mito narrado pelos Kamaiurá aos indigenistas Cláudio e Orlando Villas-Bôas, Mavutsinim (o primeiro homem – Waytsó ìt) queria que os seus mortos voltassem à vida. Para isso, tomou três toros de madeira, pintou-os e os adornou com penachos, colares, fios de algodão e braçadeiras de penas de arara. Colocou-os no centro da aldeia, convidou o sapo-cururu e a cotia para cantarem junto aos *Kuarup*, enquanto os convidados comiam peixes e beijus. O objetivo de Mavutsinin era de fazer com que os quarups virassem gente. Para isso, impediu a todos de verem tal metamorfose. Quando a transformação estava quase completa, ordenou que o povo saísse das casas para promover alegria. Somente os que haviam tido relação sexual com as mulheres deveriam permanecer em suas casas. Um, apenas, tinha tido, e por curiosidade saiu. Assim, a metamorfose dos quarups não aconteceu e Muvotsinin, zangado profetizou: "– Está bem. Agora vai ser sempre assim. Os mortos não reviverão mais quando se fizer Kuarup. Agora vai ser só festa". Depois mandou que retirassem os toros de *Kuarup* dos buracos e, com os enfeites, fossem lançados na água ou no interior da mata (cf. Villas-Bôas, 1984, p.118). O termo quarup quer dizer tronco ao sol, por isso a cerimônia representa, simbolicamente, o período em que as figuras criadas em madeira são transformadas pelo Sol em pessoas.

tende Moraes (1983, p.16). Na obra homônima de Antonio Callado, são atualizados os rituais indígenas simultaneamente às biografias ficcionais e históricas, conferindo-lhes, assim, o caráter de morte e renascimento, como se nota no episódio de Getulio Vargas, e na biografia da personagem Nando em relação à memória de Levindo, morto em luta a favor dos camponeses no Nordeste.

É a partir do encontro dos significados que molduram tanto o contexto da narrativa de *Quarup*, quanto a cosmogonia indígena dos quarups que se pretende fazer a leitura da figuração em torno do nativo e sua função no interior dos elos narrativos. A necessidade de um recorte nessa reflexão deriva justamente da complexidade estampada nas inúmeras biografias individuais e coletivas que se interseccionam no enredo. Diante disso e da proposição que percorre este trabalho, faz-se mister recolher-se apenas às unidades significativas que figurativizam o índio e as linhas que o ligam a um projeto de maior tensão dentro da obra.

Publicado em 1967, *Quarup* assume o posto de divisor de águas entre a obra de Callado. Isso se deve às características centrais recorrentes, tais como a política, a história e a religiosidade. Ligadas a essas, estão a utopia, o desencanto e a ironia, características emersas de um olhar preciso do jornalista que interpretou a realidade brasileira sem fazer distinção de classe social. As vertentes marcadas em sua ficção constituem-se, antes de tudo, na dicotomia ausência/presença, vista desde suas produções jornalísticas. Segundo Jablonski (2005, p.72), essa manifestação se revela

> ora no fortalecimento da dimensão utópica, ora no seu esvaziamento; ora na interpretação marxista da história, ora na identificação das forças retrógradas da realidade; ora na sugestão de que o potencial da humanidade levado a seu extremo traria fraternidade e igualdade sociais, ora na percepção de que este mesmo potencial levado ao extremo traria uma sociedade violenta e perversa.

Suas narrativas são fomentadas por esse embate sociopolítico, oriundo de sua leitura do Brasil. Da experiência na Inglaterra e na França, onde trabalhou como repórter entre 1941 e 1947, resultou um apurado senso de nacionalidade ante os caminhos que o país tomava depois da Segunda Guerra Mundial, colocando a ficção como meio de declarar-se a favor da transformação social.

Assim edifica-se a narrativa de *Quarup* como uma aldeia vista de cima com suas inúmeras habitações dispostas em círculo, que guardam em si um significado próprio, mas que interferem de modo significativo no resultado final. Considerado como romance de "aprendizagem ou formação", seu enredo abarca o período entre o governo Getulio Vargas, em torno de 1954, e culmina no governo militar, em 1964, após a deposição de João Goulart, além de revisitar o período das torturas e perseguições da junta militar presidida por Castelo Branco. Os sete capítulos que compõem a obra conduzem a diferentes espaços, como se nota na forma circular que os enfeixa: Pernambuco ao Rio de Janeiro, ao Xingu e o retorno ao Nordeste.

Nesse espaço geográfico-histórico, encontram-se personagens da realidade brasileira e as ficcionais, que circulam entre o debate político e existencial: a mudança de perspectiva da Igreja em relação às questões sociais, a luta de estudantes e camponeses, a revolução sexual, o feminismo, a proteção aos índios, a guerrilha, as drogas, dentre outros temas universais pontuados nos entremeios locais. Conforme Jablonski (2005, p.106), "*Quarup*, como romance, é produto da hibridação, um compósito das culturas branca, indígena e dos discursos heterogêneos que constroem uma imagem do Brasil como país incompleto, que está constantemente sendo inventado".

Dentre o universo multifacetado de temas e de planos que se entrelaçam, encontra-se a biografia individual e geradora da tensão maior, que desencadeia os demais núcleos conflitantes. É a saga do padre Nando, iniciada em Pernambuco, onde é defensor da causa das primeiras Ligas Camponesas que se organizam em torno do projeto de melhores condições de vida. Ali, inicia-se sua outra missão, mais relevante na constituição da personagem, a de ir ao Xingu com o objetivo de transformar os indígenas, segundo os princípios cristãos, em cidadãos de uma sociedade perfeita e harmonicamente justa.

A cadeia de relações simbólicas de sua narrativa biográfica eleva-se a partir do movimento que faz no itinerário entre a partida de Pernambuco, a estada no Rio de Janeiro, o seu redimensionamento dentro do complexo cultural do Xingu e seu retorno ao Estado primeiro. A saga que se estende nesse espaço geográfico e nesse tempo marcado (1954 a 1964) coincide com a ruptura de um espaço interior emerso pelo embate do desejo de ser padre e ser homem. Assim, a paixão secreta por Francisca e o envolvimento sexual com a inglesa Winifred e Vanda impelem o protagonista ao exercício da missão rumo ao centro do país.

Fundamentado muito mais na visão mítica que possui das Missões Jesuíticas do Rio Grande do Sul, Nando depara com uma série de contradições ao desnudar uma realidade adversa no Xingu, o que provoca em si mesmo uma transformação progressiva mediante a imagem que vai construindo da miséria cultural e material do índio brasileiro. Assim, ele pode visualizar, segundo Moraes (1983, p.43), "a descoberta de que o Paraíso está muito próximo do inferno, a descoberta de que não há muito sentido no projeto civilizador, a revelação de que o índio não é um animal sem conflitos e consciência, mas que tem convenções, suas injustiças, e que sobretudo, tem consciência do sofrimento, da doença e do prazer".

A viagem ao centro do país, e de forma ambivalente, ao centro de si mesmo, demonstra o processo que percorre toda a sua linha biográfica até o final da obra, pelo qual descobrir-se implica a descoberta do outro, deixando a visão hermética da Igreja para conjugar a integração de um mundo aberto à vida e à aprendizagem. No movimento de transgressão do interior e exterior, a personagem se molda entre faces paralelas: "da sexualidade à luta de classes; das tramóias da vida política à rotina da burocracia brasileira; dos labirintos da alma de homens e mulheres aos tabus, medos, esperanças, limitações e sabedoria dos camponeses, das prostitutas, dos pescadores" (ibidem, p.47).

É a experiência vivida no Xingu, tanto coletiva quanto individual, que irá revelar, no entanto, o confronto entre a visão utópica do Brasil, vista pelo padre idealista, e o Brasil do ponto de vista do homem Nando, após o abandono do sacerdócio; um quadro-síntese do projeto representativo de Callado ao propor, pela narrativa engajada, uma revolução condensada no presente e no futuro.

O embate entre esses dois fatores centra-se na presença paradoxal de Francisca, personagem-chave que desliga Nando da ilusão de um projeto a serviço da Igreja e o liga à sua própria teoria sobre o país, curiosamente construída sobre recortes da experiência dos que o cercam, mas, de modo particular, do aprendizado que vem de sua sexualidade. Assim, sexualidade e política fusionam-se na teoria do ex-padre, que dá às prostitutas a tarefa de formar chefes da nação. Uma definição que parte, inicialmente, do ato de reinventar-se para exteriorizar a revolução de que a nação necessitava para consolidar-se como tal. Nesse aspecto, Gullar (1968, p.255) considera que

> Nando vai se afastando de Deus e se aproximando da História. Através da experiência sexual, ele se reintegra na aventura comum. Por amor à Francisca, aproxima-se dos camponeses que lutam por uma vida melhor e sofre a crua realidade da repressão. Depois do golpe militar, sente-se exilado em sua própria terra e não vê outro caminho senão cavar dentro de si mesmo.

A utopia que quisera construir junto aos indígenas vai se dissolvendo à medida que observa o cotidiano tribal, compreendendo como se constitui o ideal de pureza e de naturalidade, antes conhecido apenas pelos livros. É o início de uma nova fase de sua formação como personagem, pois a sociedade utópica é deixada para outro tempo, e adere ao projeto de luta, ao lado de Fontoura (indigenista) e dos índios, contra grileiros e burocratas, não mais como padre, e sim como funcionário do Serviço de Proteção ao Índio (SPI, hoje, Funai).

A pacificação dos indígenas insere o protagonista numa situação rotineira que dura de seis a sete anos, vivendo sob forte neurose sexual, resolvida somente quando se reencontra com Francisca. Novamente a presença da mulher individualizada sobrepõe-se à mulher geral, alegoricamente representada por Winifred, Vanda, Sônia e Lídia, com as quais teve relacionamentos íntimos. Conforme já foi dito, Francisca desempenha um papel de mola propulsora na construção do percurso de Nando e contribui de forma essencial no desenvolvimento do enredo.

Isso se faz notório, dentre outros episódios, a partir de sua chegada ao Xingu, quando é formada uma equipe para demarcar o Centro Geográfico do Brasil, de onde coletaria uma porção de terra, conforme prometera ao seu noivo Levindo, assassinado em luta junto aos camponeses do Nordeste. Cumpriria, assim, algumas das evidências já indicadas no início da obra: o desejo de ir ao Xingu em lua-de-mel com o noivo, algo que não se realiza em razão de sua morte. Tal situação faz emergir o equilíbrio entre o amor espiritual de Nando e o amor físico pela mulher desejada desde os tempos em que habitava o ossuário do mosteiro em Olinda.

A união desses dois polos conflitantes dar-se-á num dos microrrelatos reveladores da narrativa que abarca o centro em diferentes dimensões. Trata-se do encontro dos dois numa ilha de orquídeas:

> Mais para dentro da margem havia orquídeas claras, quase brancas. Nando e Francisca não falaram. Apenas se voltaram um para o outro, braços abertos, e

> o breve instante em que se separaram foi para deixarem cair no chão as roupas sobre as quais se deitaram debaixo das orquídeas pálidas, separados do rio por um cortinado de orquídeas coloridas. (Callado, 1984, p.319)

Encontram-se, assim, implícitos nesse episódio, diferentes centros a que a narrativa se propõe alegorizar, conforme elucida Moraes (1983, p.59):

> a planta, (*orchidion*, do grego – testículo), símbolo de fertilidade, aparece no centro da floresta tropical, com muita água e muita cor, no momento do encontro de Nando e Francisca, e no centro do livro. É quando o herói, fundindo numa só Francisca real com a Francisca de sua imaginação, deixa de ser impotente para encontrar-se na sua masculinidade, encontrando o seu complemento feminino. A integração dos amantes com a natureza é completa, a mulher se funde com as flores e a cena reatualiza o mito de Adão e Eva, inocentes, a descobrir o amor no paraíso.

A metáfora do centro alude a um ponto-referência sobre o qual pousa o equilíbrio da sexualidade da personagem, revelada no centro do livro, mas também, alegorizada no projeto de se marcar o centro do país. Daquele ponto irradiaria a formação de uma sociedade do futuro, com a presença dos indígenas, sem deixar de considerar as bases nacionalistas de onde parte sua concepção utópica de nação.

É no centro, também, que se desenvolve a percepção de Nando a respeito da inviabilidade de se pensar a nação a partir da integração dos povos "inocentes". Segundo Ávila (1983, p.284), "tão singular projeto não resiste, porém, à prova da realidade do Xingu e, talvez por causa disso, Nando se torna um crítico bastante lúcido de quase todas as formulações nacionalistas que outras personagens façam na sua presença". Cabe assinalar que Nando não figura entre as personagens como um defensor da causa indigenista, vista sua falta de comunicação entre os índios. O que se pode atribuir a ele, como fator favorável na figuração do indígena, é o movimento constante que realiza na narrativa como portador de um centro pelo qual o narrador leva o leitor a visualizar situações bem mais profundas que as reveladas pela sua óptica.

Visto no conjunto, o romance parece não dar a Nando um caráter de personagem principal, a não ser que se considere sua frequência nas ações. Entende-se que ele exerce muito mais uma função de catalisador entre os

episódios e personagens, pela qual se congregariam as demais visões do itinerário narrativo e ideológico. Há algo em aberto, tanto na leitura de Nando ante a realidade cultural com que depara, quanto à sua própria constituição como personagem, que não se fecha em determinado ponto de vista a respeito dos índios e em relação ao projeto de uma nação justa: "Nando não é um caráter inteiriço, desde sempre votado a um determinado sistema de valores, mas sim uma personagem em formação, durante longo percurso" (Ávila, 1983, p.365).

Ao mesmo tempo, considera os indígenas ilógicos quanto aos hábitos de se comunicarem, mas imita-os quanto à pureza e ingenuidade em relação ao sexo, quando reúne jangadeiros em Recife, ensinando-lhes a arte de fazer as mulheres felizes; uma relação natural que atualiza em ação o que presenciou nas aldeias do Xingu. Não se pode, no entanto, com essas evidências, deixar de considerar a importância de seu papel como o fio condutor que leva à metáfora do centro, elemento que, segundo Gullar (1968, p.257),

> é, a um só tempo, a carência da unidade nacional, da integração do País, como o símbolo de um sentido para a vida de cada um – vida essa que não se desliga do destino global da Nação. [...] Essa identificação da mulher com a terra, do sexo com o centro do país e do centro do País com o centro da vida – o sentido da existência – define a necessidade de integração global que o romance propõe e exprime.

Considerado por esse viés, Nando desempenha papel significativo no que diz respeito à presença da cultura indígena na obra. O Centro do país, no qual se constituiria uma nação ideal, é antes um projeto ambicioso e utópico do então padre de Olinda. Assim, ao deslocar-se geograficamente, infiltra-se num sertão que o conduz a repensar determinados conceitos e a construir um aprendizado em torno da cultura que conhecia apenas pelos livros. É pelo olhar de Nando que o narrador vai registrando as imagens alegóricas que acolhem o desconcerto do destino do país, como a morte de Getulio Vargas, a queda de Jango, dentre outros.

Aí se estabelece o jogo de olhar e de olhar-se. Olhar o indígena e sua condição de brasileiro expurgado da terra e à mercê da expansão pecuária e agrícola; olhar-se como homem e cidadão ante o complexo ideológico-cultural que permeia o repensar a história e seu legado. Nesse entrelaça-

mento de dizeres e atitudes encontram-se Nando e Fontoura, duas faces que marcam com maior nitidez a representação ficcional do discurso ante a cultura indígena. Cabe destacar que há uma diversidade de pontos de vista a respeito do índio entre as demais personagens, porém, o que se pretende mostrar em relação a Nando e a Fontoura são as vertentes figurativas elaboradas a partir de suas experiências, o que as tornam, a nosso ver, mais relevantes para o estudo em questão.

Segundo Ávila (1983, p.156), a proposição do indigenista Fontoura é "defender os índios de todas as ações e projetos que ameacem a harmonia cultural em que vivem há muitos séculos", o que se opõe aos ideais indianistas inviáveis de Nando. Para melhor compreender as duas faces desse jogo de intenções, transcreve-se abaixo um dos trechos que revela a posição dos dois acerca da questão indígena. O excerto é extenso, mas faz-se necessário pela abrangência do contexto e por caracterizar exemplarmente a mentalidade formada em relação à cultura e à preservação da vida dos índios:

> – Os índios estão quase mortos – disse Fontoura. – O importante é que não morram todos. A única coisa que importa é dar a eles os meios para sobreviver.
>
> – Exatamente – disse Nando. – Eu tenho a impressão de que o que desagrada você é a idéia de integrar o índio nas populações do interior, não é? Eles se despersonalizariam, desapareceriam como índios.
>
> Fontoura assentiu com a cabeça.
>
> – Portanto – continuou Nando se entusiasmando – o que se pode fazer é educá-los de modo a que contribuam para seu sustento com a pesca, a caça, a lavoura, as artes plumárias continuando a se desenvolver como índios. Poderíamos montar aqui peixarias, serrarias...
>
> Fontoura fez que não com a cabeça.
>
> – Não? – disse Nando.
>
> – Não, nunca.
>
> Fontoura se levantou da rede, foi até ao escritório e de lá voltou com um sovado mapa do Mato Grosso onde se delimitara, a lápis de cor vermelho, o Parque Nacional do Xingu, entre 10 e 12 graus de latitude sul e 53 e 54 graus de longitude oeste de Greenwich. A forma inclinada acompanhava o curso do Xingu, das cabeceiras dos seus três formadores até a cachoeira de pedras.
>
> – Este – disse o Fontoura batendo com o dedo em cima da área do Parque – é o Estado dos Índios.

> Montoya, Cataldino, Rodrigues, pensou Nando, o coração a lhe bater apressado. Ave, República dos Guaranis.
>
> – Magnífico – disse ele – o estado Indígena.
>
> – Sim, magnífico – disse Fontoura – se fosse realizável. E se fosse possível, de acordo com meus sonhos, estender aqui – e seu dedo passou como se abrisse uma vala pelo contorno do Parque – uma cerca de arame farpado.
>
> – Arame farpado? – disse Nando.
>
> – Sim – disse Fontoura. – Eletrificado. Contra o Brasil.
>
> – E educar os índios de que maneira? Que fazer deles? Que espécie de gente?
>
> – O Estado seria de índios, de bugres, do que eles são – disse Fontoura martelando as sílabas. – Eu não quero transformar índios em nada. Parques imensos, cuidadosamente vigiados, fizeram os ingleses para girafas e zebras em Quênia e Tanganica. Não para educar girafas ou zebras. Para preservá-las vivas.
>
> – Mas os índios têm como nós uma alma imortal – disse Nando.
>
> – Os índios não sei se têm. Ou se ainda têm. Nós eu sei que não temos. No mundo inteiro as reservas indígenas são simples arapucas para extermínio de índios. (Callado, 1984, p.160-1)

No confronto dos discursos de Nando e Fontoura é visível a marca do pensamento distanciado não só geográfica, mas historicamente do primeiro, que entende o índio como um personagem idílico, ao estilo José de Alencar e Gonçalves Dias, como ancestral generoso, e o caráter de denúncia, crítico, do segundo, no qual demonstra a tomada de consciência frente à invasão da cultura e a necessidade de uma intervenção precisa do governo em sua preservação.

De um lado, Nando é o representante de uma das correntes que se preocupou na defesa da catequese católica como única solução compatível com a formação do povo brasileiro; de outro, Fontoura é o porta-voz leigo que argumenta em favor da assistência protetora ao índio para assegurar-lhe a liberdade de crença, uma vez que a corrente católica se pauta pela experiência passada dos missionários para defender o malogro de suas ações. Há, em Fontoura, um discurso próximo ao que se construiu no Brasil pelos positivistas na formulação da política indigenista, feição da experiência pessoal de Rondon, que se baseava na "autonomia das nações indígenas na certeza de que evoluiriam espontaneamente, uma vez libertadas de pressões externas e amparadas pelo governo" (Ribeiro, 1996, p.154). O que difere nos

ideais da personagem em relação aos positivistas é que acredita na eficácia da proteção do Estado para com a preservação da cultura. Essa face revela, em certa medida, uma mentalidade utópica, porque o histórico do Serviço de Proteção ao Índio no Brasil mostra que, em determinados momentos, foram registrados mais problemas com o enfrentamento dos índios do que sua proteção propriamente eficaz. Mesmo os resultados de Rondon, considerados exemplares na "pacificação" dos indígenas, são passíveis de outra leitura no que compete aos métodos persuasórios de que se utilizou para alcançar as tribos mais aguerridas como os *Nambikwara*.

Embora as personagens tenham papel relevante no enredo e na construção da figura do indígena, sua linguagem permanece exterior, é formulada de fora para dentro, como se ainda prevalecesse a visão europeia do colonizador. São vozes em defesa do índio, presas a diferentes concepções, porém não é a voz do índio. O comportamento do nativo, segundo Ávila (1983, p.364), "não chega a 'merecer' uma forma estética nobre. O grotesco denuncia agressivamente as injustiças, mas não suscita qualquer sentimento de simpatia". É o que ocorre no episódio da contaminação dos *cren-acárore* pela epidemia de sarampo e disenteria. A situação não é tratada como um comportamento trágico, e sim, como uma forma grotesca da morte, concretizada na fuga covarde da aldeia com medo do espírito do pajé assassinado em função de não ter dado conta do restabelecimento da saúde de seus pacientes. Tudo observado de forma grotesca, também, pela perspectiva do narrador e das personagens, conforme se pode notar no fragmento abaixo:

> Adiantaram-se pelo acampamento adentro cambaleantes e foram aos jiraus enfiando na boca a comida e a farinha e o arroz que encontravam e outros vieram e em pouco tempo o que havia de comida tinha sumido.
>
> – Famintos! – disse Fontoura.
>
> – Mas não é só isto – disse Vilaverde. – Estão morrendo de alguma outra coisa também. (Callado, 1984, p.356)
>
> [...]
>
> Um cren meio morto, de olho revirado, ia se afastando de quatro para o mato mais perto mas não teve tempo de chegar e se aliviou assim mesmo, joelhos e mãos no chão, e ali ficou de rabo pingando, olhando Ramiro e Olavo que se afastavam carregando os rifles.

> – Como fazem cocô! – disse Olavo.
>
> – Estes índios realmente exageram na disenteria – disse Ramiro. (ibidem, p.361)
>
> [...]
>
> A história do chefe cren era que o pajé tinha dito que sabia mas não sabia curar doença trazida pelos brancos. Então os cren tinham assassinado o pajé e não tinham outro à mão. (ibidem, p.363)
>
> [...]
>
> Eles estão na última lona. Vi mortos praticamente em todas as malocas. Acho que até alguns dos que estiveram aqui voltaram para morrer. Estavam quentes ainda. (ibidem, p.364)

Em toda a trajetória de degradação dos *cren-acárore* não há manifestações que possam ser consideradas como sua voz. O que se ouve do narrador e personagens é um conjunto de dizeres que respondem, antes de tudo, a uma denúncia grotesca da extinção progressiva por que passam os índios que entraram em contato com os seringueiros, desde a negação de seus ancestrais, por meio da morte do pajé, à integração ao grupo dos civilizados que rumavam ao Centro Geográfico do Brasil.

A mesma representação degradante em relação ao contágio, resultado do contato com o civilizado, ocorre com a personagem Aicá, presente no mesmo capítulo em que se narra o *quarup*:

> – O que é que tem esse índio?
>
> – Venha ver. É parte do seu mistério.
>
> [...]
>
> – Aicá? – perguntou Lídia.
>
> – Aica, Aicá – disse uma das mulheres apontando para um canto.
>
> De uma rede na penumbra levantou-se um rapagão dos seus vinte e poucos anos. Parecia em tudo e por tudo qualquer dos índios do acampamento que Nando vira até agora. Lídia tirou do bolso um embrulho.
>
> – Para Aicá – disse ela.
>
> O índio se aproximou e começou a lutar com o barbante na ânsia de abrir o embrulho da caixa de anzóis e linha de pesca que lhe trazia Lídia. Então Nando

viu como estava coberto de feridas. Jó tinha mais anos do que Aicá, pensou Nando, mas não pode ter tido mais chagas.

– Aicá está assim há bem uns dez anos – disse Lídia. – Fogo selvagem.

– Fogo selvagem – repetiu Aicá, familiarizado com o nome dado pelos brancos à sua moléstia.

[...]

– Coitado – disse Nando – que horror de moléstia!

– Imagine agora a dor de que Aicá e de tantos mais que pegam o fogo selvagem – disse Lídia.

– Deus me livre de achar que Aicá não sofre, mas sofrerá como um de nós? Com a mesma sensibilidade? E com o mesmo horror da chaga em si e da chaga vista pelos outros? (ibidem, p.175)

O episódio dos *cren-acárore* é a manifestação de uma das fendas que Callado abriu para mostrar o país do centro, como também o é a presença da moléstia em Aicá. É sempre a voz do outro que julga, analisa e sugere ao leitor, e não a visão do índio ante as situações de penúria que atravessa. São dois episódios, dentre outros, que retiram a máscara do conceito formado a respeito da cultura indígena, do homem selvagem perfeito e resistente às invasões dos civilizados. Isso é representado tanto nas falas das personagens diretamente reproduzidas quanto nas intermediações do narrador, abrigado em suas mentes. Nando, na verdade, mudará lentamente sua percepção do mundo indígena a partir das experiências, como a da doença disseminada entre as aldeias pelos invasores, mas possui, ainda, a visão indianista trazida de seu projeto anterior, que arraigada, não se dissipa totalmente.

Se os exemplos aqui demonstram o lado sombrio e degradante da cultura, a celebração do *quarup* concentra uma rede simbólica de esperança (por isso utópica, de renascimento), que tece tanto o sentido do título *Quarup*, quanto a derivação do significado em direção a diferentes eventos nos quais se lê a manifestação do culto a um espírito. O primeiro e mais importante para este trabalho é a realização do evento enquanto ritual indígena. Dele partem os demais fios de significação que vão compor o quadro geral do romance, traduzindo os vários *quarups* que ocorrem na construção das personagens fictícias e históricas. A festa propriamente dita, e mencionada no início deste texto, "é um ritual em que há danças, lutas e – para usar um termo de Mário de Andrade que Callado adota – um despotismo de comida.

As imagens talhadas em madeira, pintadas e enfeitadas, representam os ancestrais mortos, que são evocados durante a festa e a comilança, e incorporados nos vivos" (Gullar, 1968, p. 257).

No ritual está implícita a ideia do retorno à vida, por isso os toros de madeira, dispostos no centro da aldeia durante o período de celebração, serão lançados à água evocando o renascimento que dela provém, lugar de domínio dos peixes, servidos abundantemente durante o ritual. Segundo Bastos (2001, p.344), "no Kwarup, as efígies (*ta'angap*, 'imitação') dos mortos, pranteadas com austeridade, são enviadas para a fertilização-continuidade das águas. [...] O Kwarup, assim, seria 'tragédia' (imitação da *ação* de seres superiores), 'princípio' [...]", se comparado à festa denominada Jawari, em que as efígies são queimadas, representando uma agressão ao morto, o que lembraria a comédia (seres inferiores). Essa comparação, essencial para o entendimento da atualização do mito na obra, faz com que se estenda o conceito de Aristóteles à evocação do "tempo mítico" e do "tempo histórico", que Bastos distingue "entre 'princípio' e 'meio' ('mito' e 'história') [...] diferenciação entre 'poderosos' e 'comuns'" (ibidem). Assim, o *quarup* está intrinsecamente ligado à consciência mítica, pois retorna ao arquétipo do tempo original, ao princípio, portanto.

Na narrativa de Callado, em especial no capítulo terceiro, "A maçã", tomado aqui como referência por narrar a celebração do *quarup*, diferentes olhares estão entrelaçados em direção ao índio. No primeiro plano tem-se o ritual de festa na aldeia sob o comando de Fontoura, no Posto Capitão Vasconcelos, localizado no Xingu. Ali estão figuradas as inúmeras etnias que formam o complexo cultural indígena. É importante destacar que o evento *quarup* é de origem *kamaiurá*, mas, na narrativa, a etnia aparece como convidada para a festa, e não como a que organiza, o que revela nitidamente a presença do civilizado e suas interferências no ritual.

Os preparativos iniciam-se nos últimos dias de julho, antes do início das chuvas, e contam com a presença, inicialmente, do indigenista Fontoura, do padre Nando, recém-chegado em companhia de Olavo, o piloto do Correio Aéreo Nacional e dos índios que moram sob os cuidados do Posto. Os demais indígenas convidados são apresentados pelo nome de suas respectivas etnias a partir do momento em que são feitos os convites para a festa. Mais tarde, são incorporadas outras personagens que chegam ao local em função da suposta visita do presidente Getulio Vargas que, na ocasião, faria a criação do Parque indígena.

A preparação do *quarup* começa com o ritual da pesca e da caça nos dias antecedentes ao encontro das tribos. Na pesca, utilizam a técnica do timbó, uma droga espalhada na água que entorpece os peixes e os deixa à facilidade das mãos. Todos os integrantes da tribo participam em diferentes atividades, para que os convidados sejam tratados como de costume. Neste episódio, ocorre nitidamente uma violação do ritual de pesca coletiva. Rolando Vilar, o engenheiro, faz estourar dinamite no rio, para acelerar a coleta dos peixes. Uma mudança nos padrões de vida e de costumes, uma descaracterização do evento que leva a entender que "os indígenas perderam a capacidade primitiva de organizarem sozinhos o ritual" (Jablonski, 2005, p.104).

Em meio à troca de objetos, animais e comida, o espírito de morte e renascimento do quarup desencadeia uma série de temas que ali se encontram para, posteriormente, abrirem-se em leque no desfecho da obra. Além de colocar o Xingu como centro do país, onde um presidente pisaria pela primeira vez, e que de lá surgiria um projeto de nação, os índios figuram por entre múltiplos quadros.

Tem-se, à primeira vista, a naturalidade entre homens e mulheres no que diz respeito ao corpo, como ilustrado no excerto a seguir:

> Combra e Auaco tinham se sentado ao pé do tronco central da casa, no banquinho que o circundava. Distraídos, olhando ora para o lado de Lídia ora para o lado de Nando. Auaco deixou-se escorregar até o chão, encostada à perna de Combra, cuja mão ficou sobre seu ombro esquerdo. Combra alerta, esquadrinhava tudo com os olhos. Auaco, linda, sonolenta, olhava em frente. A mão de Combra estava naturalmente na altura do seio esquerdo de Auaco e ele começou a acariciá-lo. Era impossível a Nando não olhar disfarçadamente a estranha cena, que Lídia sem dúvida olhava também. Dois jovens índios, noivos ou lá o que fossem, nus em pêlo, ele acariciando o peito dela e, no entanto, ela quase adormecida e ele olhando as modas ao redor, sem dar o menor sinal de excitação. (Callado, 1984, p.173)
>
> [...]
>
> – São curiosos esses índios, não são? – disse ainda Lídia vindo ao encontro de Nando.
>
> – Aquém do bem e do mal – disse Nando.
>
> – Hum...

– Fazem com naturalidade os atos naturais, não têm consciência nem do prazer nem da dor. (ibidem, p.174)

A cena apresentada, escolhida dentre outras que evidenciam a naturalidade do contato entre homens e mulheres indígenas, pode demonstrar as múltiplas faces do significado de *quarup*, anunciado anteriormente. Dela emerge um dos aspectos participativos em relação ao renascimento de Nando, a partir do abandono do sacerdócio e enfrentamento de seus medos, dentre eles, estar diante das índias nuas, tal qual revelou ao amigo no Rio de Janeiro, antes de sua partida. É, também, no seio da mata amazônica que ele e Francisca se despem, como que se deixassem cair suas máscaras, e se encontram intimamente no episódio das orquídeas, já mencionado neste texto.

Além disso, ao retornar ao Recife, monta uma casa à beira da praia, onde ensina aos jangadeiros a arte de amar por meio de suas próprias atitudes: "naquela noite Nando amou pela primeira vez uma mulher no mais puro espírito de caridade. [...] A mão com que lhe despertou por dentro da blusa os seios era para ele a mão que sara e consola embora fosse para ela a mão do amante" (ibidem, p.481). Há, então, uma mudança progressiva de comportamento, pautado na observação dos atos naturais entre os índios, em sua maneira natural e festiva de viver, o que desencadeia sua revolução interna.

Há, também, do ponto de vista estrutural do romance, um espelhamento na própria narrativa, ao duplicar os episódios em dois espaços diferentes, notado nos excertos apontados acima, em que as ações observadas no Xingu são incorporadas ao seu cotidiano. No entanto, existem leituras diferentes em relação à cena do ponto de vista cultural: a primeira natural a outra intencional e consciente, mas que se interseccionam quando vistas no conjunto complexo da formação da personagem como uma forma de *quarup* que se realiza em seu interior.

Como se nota, há, na personagem, uma evolução que a diferencia das demais, pelo fato de reinventar suas teorias a cada momento, ligando passado, presente e futuro. Desde o projeto de integração dos índios à transformação de seu ponto de vista frente à realidade em que vivem, a visão de mundo renovadora constrói-se de forma acelerada, a partir dos fragmentos que vão se compondo até o final da obra, mas que não se fecham, em razão do caráter utópico que o romance sustenta.

Assim, o espírito evocado no *quarup* xinguano é duplicado no *quarup* do Nordeste, em sua dimensão antropofágica, entendida na celebração da memória a Levindo, morto na luta em defesa dos camponeses. Há, no episódio do jantar oferecido aos jangadeiros, prostitutas e amigos das Ligas Camponesas, duas faces do jogo encenado na concepção do *quarup*. Segundo Moraes (1983, p.52),

> no brinde a Levindo, Nando incorpora ainda um pouco da visão do Brasil doente de Ramiro, mas sem o ranço europeizante. [...] Esse o significado público do jantar; o significado privado, outro lado da moeda, é a devoração da lembrança de Levindo, para finalmente conquistar Francisca, porque "ninguém" se lembrava mais, mas Francisca se lembrava todos os dias e principalmente a cada aniversário da morte heróica no pátio do engenho e Levindo deitava-se na cama entre os dois como a espada entre Tristão e Isolda. [...] Ia devorar a lembrança de Levindo, devorar Levindo, incorporá-lo, nutrir-se dele.

Diante disso, entende-se que a atualização do *quarup* contém duas reflexões apropriadas: a primeira diz respeito ao aspecto histórico que subjaz ao rito no sentido de agredir o sistema repressivo tido como morto pelos integrantes do jantar, uma vez que o devoram para fazer emergir novas perspectivas de luta, como o foi a retirada para o sertão, posterior ao episódio. A segunda, e mais evidente, é a que celebra a memória de Levindo, desencadeando o retorno ao mito propriamente, como lembrança de um líder:

> – Estamos aqui reunidos em espírito de festa para lembrar o único brasileiro morto em luta por uma idéia. Brasilidade é o encontro marcado com o câncer. Brasilidade é a espera paciente da tuberculose. Brasilidade é morrer na cama. À frente de um grupo de camponeses, morrendo pelo salário do camponês, Levindo morreu uma bela morte estrangeira. Estamos hoje aqui para comer o sacrifício de Levindo, comer sua coragem e beber seu rico sangue de brasileiro novo. (Callado, 1984, p.552)

A referência está nítida quando sugere "comer o sacrifício", "sua coragem" e "beber seu rico sangue", um ritual antropofágico pela memória de um homem chamado pelo nome durante a celebração, tal qual no mito cris-

tão, em relação ao sacrifício de Cristo. Segundo Jablonski (2005, p.111), "as diferenças entre o jantar para Levindo e o *quarup* que lhe serviu de modelo são também, importantes: o morto festejado não é o chefe de uma sociedade já existente, que deve empenhar-se na sua sobrevivência, e sim o herói da sociedade futura, pela qual todos os explorados precisam lutar".

O fato de chamar o morto pelo nome diferencia-se do mito em razão de os índios não o pronunciarem, como relatam os irmãos Villas-Bôas (1984, p.81): "porque vem à lembrança o jeito que ele falava, andava, ria. [...] o *i-ã* (alma) pode surgir atendendo o chamado. E, se de repente aparece na nossa frente, a gente pode morrer também, ou ser levado por ele". De certa forma, abrem-se duas possibilidades de atualização: a de celebrar o espírito do morto, identificado pelo nome, e, a partir daí, a de renascimento de um novo líder, pois há de ocorrer a morte simbólica de Nando para que se recupere o nome e o ideal de Levindo, como se pode observar no trecho a seguir, que finaliza a obra e a biografia de Nando:

> Só tinha como sensação de continuidade o fio de ouro de Francisca, assim mesmo porque era o fio fiado de astúcia na trama do mundo a vir.
>
> [...]
>
> Nando já a cavalo mal ouvia Manuel tropeiro. Sentia que vinha vindo a grande visão. Sua deseducação estava completa. O ar da noite era um escuro éter. A sela do cavalo um alto pico. Da sela Nando abrangia a Mata, o Agreste e sentia na cara o sopro do fim da terra saindo das furnas de rocha quente. E viu: aquele mundo todo com sua cana, suas gentes e seus gados era Francisca molhando os pés na praia e de cabelos ardendo no Sertão.
>
> [...]
>
> – Com seu perdão, seu Nando, a roupa preta não fez o senhor padre. Esse gibão de couro não vai fazer o senhor cangaceiro não.
>
> Nando riu:
>
> – Não se assuste, Manuel. Eu agora viro qualquer coisa.
>
> [...]
>
> – Sempre ouvi meu pai falar num tal de Adolfo Meia-Noite, cangaceiro importante – disse Manuel. – E o seu nome qual vai ser? Já pensou?
>
> – Já – disse Nando. – Meu nome vai ser Levindo.
>
> E Nando viu o fio fagulhar ligeiro entre as patas do cavalo como uma serpente de ouro em relva escura. (Callado, 1984, p.600-1)

Ainda em relação ao mito, é notável sua atualização por meio do ritual da comida, da música e do embate entre os que promovem o jantar e os que se opõem a ele. O quarup indígena serve aos seus convidados somente a carne de peixe e beijus, segundo o relato dos *kamaiurá*. Callado insere, na obra, a carne da caça de animais selvagens, um elemento estranho ao que o mito preserva, porém, não lhe esvazia o sentido primordial de celebrar o espírito do morto. No jantar, também se enumeram diversas espécies de peixes que compõem a mesa, tais como: "lagostas e lagostins à traíra cor de salmão; ao jacundá amarelo de listras pretas; ao sapé vermelho-escuro com bolinhas pretas; ao camurupim branco-cinza-dourado, de escamas medalhonas que servem para fazer flores; ao beija-moça miúdo, focinho miúdo, boca pequetitinha [...]", dentre outros. Todos preparados pelas mãos das cozinheiras baianas, Diacuí e Manuela, Severina alagoana, Mariana maranhense, Marta Branca amazonense, dentre outras donas de bordéis e prostitutas, como a reverenciar a festa profana em oposição à Marcha da família (católica) com quem iriam se confrontar mais tarde.

A presença abundante do peixe no jantar é um elemento importante na atualização do ritual do quarup, porém a música assume, também, um lugar significativo. No quarup indígena, o som das flautas enormes e a batida dos pés no chão, dançando e correndo ao redor do fogo, anunciam a presença do espírito no canto:

> – Ho-ri-ri, Icatô! Ho-ri-ri, Icatô!
> Velhas carpideiras respondem:
> – Nei- mahon, nei-mahon! (ibidem, p.243)

Enquanto no quarup, os *maracá-êp* (cantadores) entoam seus cantos em forma de ladainha, sacudindo os maracás na mão direita, no jantar são utilizados instrumentos locais para acompanhar o canto em memória de Levindo: "Num canto o violeiro Epifânio do Pinho cantava os versos que tinha feito em louvação de Levindo, cercado de Libânio, Bonifácio Torgo, Severino, Firmino Campelo e Manuel Tropeiro [...] seis violas, quatro sanfonas de lavradores [...] tocavam fogo no baile" (ibidem, p.553-4).

O terceiro elemento de atualização é o embate entre os que oferecem o jantar e os que não o aceitam como ritual. No episódio, que marca o deslizamento para o final da narrativa, manifesta-se o caráter grotesco coletivo, ao

estilo rabelaisiano, em que se contrabalançam a força otimista e a subversora, enfatizada no poder do riso decorrente das armas utilizadas durante o enfrentamento:

> O chefe do bando invasor deu um tapa em Peito de Pomba que passou a mão numa terrina de vatapá e despejou na cara dele. [...] Vieram reforços de homens e mulheres da marcha armados de círios e cassetetes, rosários e soco inglês [...]. Manuel Tropeiro meteu uma frigideira de camarão pelo blusão do chefe do bando. Jandira escoou um tacho de baba-de-moça pela opa dum sacristão. Zeferino rabeou de arraia dois cabras de cassetete. Amaro em cima da mesa com a travessa de dourado foi partindo umas cabeças. Severina tomou a vela acesa de uma dona toda arreiada de fitas de irmandade e tocou fogo em duas opas com álcool da espiriteira. (ibidem, p.557-8)

Como se pode notar, o que sugeria um final trágico ao evento, sinaliza, antes de tudo, para o festivo e alegre, mas que "coloca continuamente o homem em confronto com a sociedade, num antagonismo dialético", como afirma Lucas (1976, p.121). As qualidades da categoria dos heróis trágicos que sobrelevam a honra e coragem são abrasileiradas grotescamente pelo uso de peixes, frigideiras e travessas como armas de combate. Há, no entanto, sob a máscara do riso, a dimensão indígena confrontada com a católica, ao mesmo tempo em que se duplica o ritual do Xingu, no qual a luta acontece apenas com o intuito de divertir: "Icatuíssimos em pleno sol os reluzentes quarups o que queria dizer que estava o mundo criado ou no caso repovoado e Maivotsinin podia cobrar das suas crianças a paparicação mas óxente que começaram a fazer os índios mil? Huka-huka" (Callado, 1984, p.255).

O *huka-huka*[2] é uma luta desportiva entre os homens jovens das diferentes tribos presentes e é realizado na manhã do último dia do quarup. Assim, reafirmam, pela alegria vital da luta, a necessidade de assegurar o poder e o mistério:

2 Segundo os estudos do antropólogo Rafael José de Menezes Bastos, "em kamayurá, a luta corporal é conhecida como *yuetyk*, seu 'campeão', como *makariat*. No português de contato, seu apelido de 'huka-huka' possivelmente resulta da onomatopéia dos sons da respiração dos lutadores em confronto (aproximadamente *'u'a* repetidas vezes). Ela está largamente presente no Kwarup e no Jamurikumalu. A luta de dardos caracteriza o Jawari" (Franchetto & Heckenberger, 2001, p.355).

> Canato derrubou Quaganamum, Iró derrubou Tacuni, Itacumã derrubou Iró, Apucaiaca derrubou Capiala, Pilacui derrubou Suiá, Itacumã derrubou Pilacui, Apucaiaca derrubou Suiá e Tacuni, Itacumã derrubou Apucaiaca e se encheu de fúria ao ser desafiado por fedelho cuicuro e derrubou ele feito quem quer matar e depois nem olhou o bolo de Cuicuro enroscado no chão depois da porrada na terra e Itacumã saiu da rinha e foi tocar flauta e dançar. Huka-huka estava no fim e pajés desenterravam Uranaco e demais quarups que agora eram cascas vazias mas em todo o caso respeitáveis porque tinham tido mistério dentro. (ibidem, p.258)

Ainda sob o significado do *quarup*, vê-se relatado, paralelamente à sua narrativa, o registro histórico da morte de Getulio Vargas, a quem a personagem Fontoura devotava sua esperança na fundação do Parque indígena. Enquanto os jovens lutavam o *huka-huka*, com suas quedas estrondosas no meio da poeira, Fontoura bebe a notícia da morte de Vargas com os goles de cachaça. Simetricamente, as quedas são expostas tanto no sentido de figurar o ritmo acelerado da luta em que os corpos caem, como se nota no excerto acima, quanto na narrativa ininterrupta dos fatos, no excerto abaixo, com escassa pontuação, sugerindo a mimese da queda, pela morte, em meio à agitação dos integrantes do Posto:

> Os índios da huka-huka e do moitará e javari só ouviram porque conheciam muito bem a voz do Fontoura mas ligar não ligaram o grito dele não, porque não queria dizer nada que índio soubesse e viram logo que só podia ser lá coisa entre caraíba o Fontoura berrando o velho se suicidou, o velho se matou, o velho morreu e nem interessava também que o Cícero berrasse junto dizendo meteu uma bala no coração e morreu, Getúlio morreu. Otávio saiu correndo como um doido do campo de pouso e encontrou diante da casa do Posto Cícero aos soluços e Fontoura repetindo Getúlio morreu e Nando e Vanda e Lídia de caras transtornadas também e todos a perguntarem se seria que era verdade mesmo quem é que tinha ouvido no rádio e não havia a menor dúvida o velho tinha metido uma bala no coração e quando Otávio chegou ao pé do rádio no escritório sentiu aquele cheiro forte de éter e Falua e Ramiro estavam ao pé de uma mala aberta onde tinha caixa de rodo metálico e os dois tinham lenços na mão e balbuciavam um para o outro coisas onde o nome de Sônia aparecia o tempo todo mas Sônia não tinha ouvido nem o nome dela e nem as notícias berradas e nem nada andando e andando na trilha do Anta [...]. (ibidem, p.258-9)

Afora a queda figurada metaforicamente nos dois movimentos, há que se notar, também, o sentido de celebração de um morto ilustre, coincidentemente Uranaco e Getulio. De um lado o mito ameríndio atualizado pela ficção; de outro, o homem histórico convertido em mito pela mesma ficção, ao resgatar sua saga construída no poder e a influência exercida sobre os integrantes do Posto, salvas as diferenças das ações praticadas entre o chefe indígena e o de Estado. Enquanto os índios celebram festivamente a memória do chefe, sobressaindo a ideia de continuidade, de fertilização, Getulio é "devorado", no sentido antropofágico, pela cachaça e pelo éter, revelando tanto o entorpecimento da situação política nacional, quanto a manifestação de um possível rompimento do projeto de reconstituição do país.

Além das reflexões feitas em torno do sentido do *quarup* expostas até aqui, há outra considerada relevante para compreender a visão do não índio ante a naturalidade do indígena, posteriormente assimilada como forma de ação renovadora. É o que se pode perceber no percurso de Sônia, personagem prostituta russa que, tal como Alma, do romance *Maíra*, envolve-se com um indígena. Se considerado o *quarup* como a celebração de algo renascente, Sônia traduz em ação o próprio renascimento, ou a tentativa de realizar algo novo. Interessante observar em sua biografia que há uma progressiva ruptura de seus valores até alcançar a transformação total. Ela rompe conceitos herdados de uma vida cercada de luxo e de pessoas influentes no Rio de Janeiro para inserir-se num universo em que o relacionamento entre homem e mulher toma outra dimensão, como se pode notar no episódio abaixo, no encontro íntimo com Anta, o indígena que vivia sob a proteção de sua mulher, sem a preocupação dos demais em realizar as atividades rotineiras:

> Sônia tirou o vestido pelos ombros, depois o resto da roupa e sentiu um gostoso arrepio pela incuriosidade que sua nudez despertava. Será que os índios não iam falar naquilo? Mulher branca em rede de índio devia valer pelo menos uma fofoca xinguana. Mas ali estava ela nua em pêlo no meio da maloca diante de homens e mulheres e todo mundo continuava balouçando em rede de buriti, dormitando, esfregando tinta no corpo. Sônia entrou na rede do Anta feito fêmea índia e deixou ele deitar em cima e pensou que só queria estar ali na maloca com um homem desencrencado por cima e que era só isso. (ibidem, p.244)

A partir do momento em que se despe não apenas como mulher, mas culturalmente, seu perfil de personagem toma outra direção, rumo ao centro de si mesma, na fuga do mundo civilizado ao mundo a ser descoberto, do *quarup* ao interior da mata, tal qual de sua condição de mulher prostituta ao seu interior:

> Sônia saiu quando nem Ramiro prestava atenção e nem ninguém ia saber se ela não estava na sua rede. Podia ir em frente. E não ia levar nada.
>
> [...]
>
> – Anta – disse Sônia. Anta abriu os olhos, viu Sônia, riu, quis logo puxar ela para a rede.
>
> – Levanta, preguiçoso, vamos embora – disse Sônia.
>
> – Ir onde?
>
> – Embora. Longe. Ramiro vai dizer ao Falua que sou mulher do Anta. Vai dar encrenca. [...]
>
> Sônia ainda ia fazer umas perguntas mas Anta andava como quem sabe onde vai e foi com suspiro de alívio que ela saiu atrás dele, quieta e satisfeita sentindo nos pés nus e nas canelas o capim orvalhado. [...] O ruído do quarup, que Sônia e o Anta não ouviam mais há muito chão, subiu de novo nos ares com grande esforço para galgar tamanho mundo de espaço. (ibidem, p.251-2)

A presença de Sônia na narrativa, tida como uma linha secundária à primeira vista, transforma espontaneamente o pormenor em expressão relevante, e se conjuga com as demais biografias que propõem uma visão constante dos desejos humanos na inteligibilidade da construção das personagens, tornando-as reconciliáveis com seus atos. Próximo ao que se pode chamar de personagens realistas, salvas as diferenças de comportamento e de classificação, são construídas ao longo do romance sem excesso, sem muitas ambiguidades, mas postulam despir não somente sua intimidade, como também as relações sociais que emergem do sentido conservado em seu esboço.

Além de Sônia, outras personagens adquirem relevo em torno do núcleo indígena e contribuem na visualização dos diversos discursos que a narrativa contempla ao trazer a lume a questão. Nando, portador de um ideal romântico, como fora apontado neste texto anteriormente, alimenta seu desenvolvimento, como personagem, em torno da ideia de criar, com os índios

do Xingu, uma sociedade utópica, sonhada no passado pelos jesuítas, uma república teocrática e comunista, um novo éden.

Por outro lado, o sertanista Fontoura, chefe do posto do SPI, é o defensor da assistência aos índios e da intervenção do Estado sobre suas condições. Vive no meio, porém instala-se como porta-voz do domínio "civilizado" sobre a cultura, conforme notado no episódio em que manda Canato, como se fosse uma criança, convidar os vizinhos *camaiurá*. É ele "quem fornece a verdadeira autoridade e confiança para que o *quarup* seja levado a bom termo" (Ávila, 1983, p.245). Deriva de suas atitudes a ideia de que o poder da palavra passa para o domínio do invasor, sob a máscara de sertanista, destituindo o indígena de sua liberdade de ação e de organização tribal.

Mesmo dependente do álcool e vivendo sua medíocre condição de herói às avessas, solitário em seu celibato espontâneo, não abandona a luta e assume suas limitações. Ainda que não aparentasse, o nacionalista morre, bêbado, com o rosto voltado sobre um gigante formigueiro de saúvas, no Centro Geográfico do Brasil, descrente da eternidade e das suas próprias forças, como a renunciar os resultados de seu trabalho frente à salvação humana dos índios. Assim, na interpretação de Ávila (1983, p.287), no momento da morte, o indigenista confessa seu amor à pátria: "não é que beije a terra, gesto já muito desgastado, mas deita-se no chão e encosta o ouvido para sentir palpitar o 'coração' do Brasil, querendo assim transformar a conhecida metáfora num signo vivo, tomado no mais consequente sentido próprio".

Vilaverde também pertence ao universo representativo do Xingu ao ocupar o cargo de substituto de Fontoura no Posto do SPI. Sua inserção no espaço indígena dá-se por meio da Expedição ao Centro Geográfico do Brasil. Conhecedor da região amazônica e de seus rios, desempenha a função de indigenista como chefe da Expedição ao Centro, que dura em torno de três meses, ao lado dos demais integrantes: Nando, Francisca, Fontoura, Olavo, Ramiro e alguns índios de diferentes etnias. Avesso à formação religiosa, devota-se, antes de tudo, ao exemplo de Rondon, em sua doação gratuita e de abnegação. Disso resulta sua implacável luta, tal qual seu antecessor, pela criação do Parque do Xingu. Durante a expedição, auxilia no contato com tribos isoladas, como os *suiá* e os *txucarramãe*, temidos por sua violência com os civilizados, e os doentes *cren-acárore*, afetados, violentamente, por doenças trazidas pelos vizinhos seringueiros, como o sarampo. Sua bio-

grafia culmina com o sepultamento de Fontoura no Centro Geográfico e o retorno ao Posto do SPI.

Dentre as personagens desse núcleo, há o sociólogo e etnólogo Lauro. Sua biografia se tece com a da Expedição ao Centro na condição de estudioso do fabulário indígena: "– espero colher material suficiente para provar uma teoria psicológica que já tenho, sobre o indígena como formador da mentalidade brasileira" (Callado, 1984, p.286). Verifica-se, no entanto, que seu conhecimento provém muito mais dos livros do que da realidade brasileira, tal como se nota nos apontamentos de escritores dos quais colheu informações a respeito da história do jabuti: "eu devia ter trazido pelo menos meu Couto Magalhães, ou o Hartt, com suas histórias de jabuti" (ibidem, p.287). Sua filosofia é motivo de ironia, de modo especial de Nando, pelo fato de não conseguir sequer identificar, no campo, o jabuti, o taperebazeiro e o tucumã de que trata a fábula:

> – Como é o tucumã? É uma árvore? – disse Francisca.
> – Sim – disse Lauro – é uma árvore...
> – É uma palmeira – disse Nando.
> – Claro – disse Lauro – Astrocaryum Tucumã, classificada pelo Martius, esse da cachoeira.
> – Gringo – disse Nando.
> – Mas eu quero saber – disse Francisca – como é o tucum, o caroço.
> – Bem – disse Lauro. – O tucumã, pela descrição de Von Martius...
> Vilaverde que escutava deu uma risada:
> – Se você sair andando bem direito em frente bate com a cabeça numa palmeira de tucum.
> Lauro deu um salto:
> – É mesmo?
> – Aquilo ali, olha – disse Vilaverde. (ibidem, p.324)

Do nacionalismo retirado da filosofia da astúcia do jabuti "programático" e "seminal" (ibidem, p.293-4), entendida por Ávila (1983) como uma "reedição cômica do indianismo", Lauro evolui para a valorização de outros aspectos que revelam, também, a mentalidade brasileira, seguindo as teorias do mexicano José Vasconcelos e do brasileiro Gilberto Freyre, no que este se refere à mestiçagem:

> Ramiro queria um Brasil afrancesado, engalicado. Eu quero um Brasil brasileiro de verdade, liderando o mundo, um Brasil nosso, mulato. Nossa existência ocorre fora de nós mesmos. Somos alienados, como dizem os comunas. De Pedro II a Marta Rocha vivemos embebidos na contemplação de caras estrangeiras. Precisamos de mulatas em nossos selos, nos monumentos públicos, nas notas de dinheiro. (ibidem, p.305)

Ainda presente no núcleo em que se encontram os indígenas, de modo especial o ritual do *quarup*, estampa-se a conduta do engenheiro Rolando Vilar, ao estourar dinamite no rio, impedindo o costume tribal da morte dos peixes por asfixia com timbó. É, sem dúvida, conforme aponta Jablonski (2005, p.107), "um signo do esvaziamento da cultura indígena", uma vez que viola parte importante do ciclo cerimonial.

A ira de Fontoura contra a atitude de Vilar, ao presenciar o fato, somente reforça a veleidade do primeiro frente à função que exerce no posto, uma máscara que encobre a ideologia da sustentação da cultura, mas que permite a invasão sem impor-se como defensor propriamente. Sua reação, certamente, não devolve ao índio sua condição de sujeito livre para tomar suas decisões, nem tampouco o impedirá de ter contato com técnicas de domínio da natureza, como quer o marxista Otávio: "– Fontoura ensinando os índios a se manterem selvagens" (p.187). São situações que levam a pensar as formas de invasão, nas quais todos querem dar sugestões, impondo seu conhecimento e sua cultura, sem observarem que as consequências colidem de forma destrutiva com a cultura primitiva.

Segundo a análise de Ávila (1983, p.157), os objetivos de Vilar "limitam-se a impedir a ação dos grileiros sobre as terras dos índios e sobretudo a construir a Transbrasiliana", porém, como herói, "não vai além do desenvolvimento com algumas tintas de preocupação social". Dada a sua obsessão por construção de estradas e pontes, como meio de acelerar o desenvolvimento, tem um olhar contrário ao de Fontoura em relação ao trabalho dos índios. Visualiza neles uma possibilidade de mão de obra abundante, além de acusá-los de serem submissos às ordens do chefe do posto:

> – Mas são uns mandriões, esses teus índios – disse Vilar. – Nem para dar de comer aos convidados conseguem trabalhar feito gente.
>
> Fontoura emburrou.

– Quando eles tinham as terras férteis de outrora davam seus quarups com facilidade. Depois de séculos de exploração e de roubo dos civilizados precisam da nossa ajuda para recuperarem os hábitos e a alegria de outrora. Nem tudo é fazer cidade e abrir estrada.

– Eu não veria mal nenhum em botar latagões como Canato e Sariruá inclusive no trabalho de estradas – disse Vilar. – Eles também são brasileiros e devem ajudar o Brasil a crescer.

– Não são merda nenhuma de brasileiro – disse Fontoura – e não têm de ajudar merda nenhuma de Brasil a crescer. Nós é que devemos a eles e não o contrário. Vejo com maior consternação que você ainda não entendeu nada do Parque.

– Já, já – disse Vilar – já entendi, mas vivo lutando com falta de gente para fazer a Transbrasiliana e me dá pena de ver tanto índio dobrado sem poder pegar numa picareta.

– Para trabalho escravo não tenho índio não – disse Fontoura. – Bem vou trabalhar. (Callado, 1984, p.186-7)

Seguindo a linha que constitui o universo de personagens no entorno indígena, Ramiro Castanho, diretor do SPI, é o que satiriza constantemente o ideal nacionalista. Ao perder sua amada Sônia para o ministro Gouveia e, posteriormente, para o índio Anta, impetra uma busca incessante pelo sertão que o leve a ela. Assim, imbuído muito mais pelo desejo individual, participa da experiência no Xingu e da demarcação do Centro Geográfico. Dentre os ideais pessimistas de sua tese pode-se destacar o nacionalismo às avessas, que teria iniciado com a tese de Paulo Prado, enfatizando a vocação para a doença: "o brasileiro quer que doa tudo, naturalmente" (ibidem,p.129), e a teologia cristã que propõe a grandeza do homem pela limitação do sofrimento: "Só a doença sensibiliza, compreende, só ela enobrece e humaniza. Sem o homem o que é o mundo? Um planeta bruto, cheio de brutos e de árvores. De repente deu o homem" (ibidem, p.126). Assim, Ramiro vai construindo sua biografia desde o Rio de Janeiro, em meio aos milhares de frascos de remédios antigos, ao Xingu e ao Centro Geográfico, no qual hasteia como pavilhão nacional um pedaço do último vestido de Sônia que sobrara. Segundo Ávila (1983, p.288), "dessa troca desrespeitosa uma coisa é possível concluir: assim como Ramiro não desiste de procurar Sônia, apesar de ela sempre o ter repelido, assim também o

nacionalismo e a realidade brasileira estariam condenados a um perpétuo desencontro".

Entrelaçadas às biografias apresentadas até aqui estão as de Lídia, psicanalista, e Vanda, sobrinha de Ramiro. Ambas vão ao Xingu, mas os propósitos são diferentes. Vanda projeta a viagem em razão da visita do presidente Vargas e Lídia, esposa de Olavo, passa uma temporada em meio aos índios, na certeza de que sai de lá "apaziguada": "os índios fascinam a gente porque são anteriores ao tempo" (Callado, 1984, p.171). Apesar de objetivos adversos, têm em comum o fato de serem mulheres com que Nando mantém relacionamento íntimo, tal como acontecera com Winifred, uma espécie de preparação para o encontro com Francisca na ilha das orquídeas. Lídia demonstra uma relação mais profunda quanto à cultura indígena, como se pôde notar no episódio analisado anteriormente, em que mostra a Nando o índio Aicá, portador da doença fogo selvagem, em meio às festividades do *quarup*, fazendo emergir o aspecto antagônico do ritual: de um lado a festa para evocar o espírito de um morto; de outro, a doença que mata o indígena e, por extensão, a sua cultura.

Nos diversos excertos trazidos para este texto como ilustrativos, o *quarup* centraliza o núcleo semântico da obra por excelência. Dele irradiam-se as estruturas significativas que tecem as biografias até o final da narrativa. Mesmo as situações grotescas, presentes em alguns episódios individuais ou coletivos, são resolvidas de modo a não concretizar a visão trágica da realidade brasileira. No caso do protagonista Nando, por exemplo, a transformação acontece em meio à festa de carnaval, da qual parte para a guerrilha do sertão. Ainda que não comungue dos rituais do *quarup*, comparando-os constantemente ao saber adquirido na erudição, desemboca sua realização pessoal no coletivo, suscitando, mais uma vez, não a imagem de um herói individual problemático, mas a de um conjunto construído a partir dos diferentes discursos, jogos e máscaras, permeados ao longo do romance, e lançados ao projeto de guerrilha do sertão.

Se em princípio parece ao leitor que o *quarup*, narrado apenas em um capítulo, é incidente isolado, na totalidade da leitura é possível destacar que sua posição central na narrativa põe a nu as realidades ideológicas e utópicas, dentre as quais encontra-se a questão indígena, alicerçada no que há de mais intenso em sua cultura: a presença do mito. Pelo mito falam os índios, não por sua voz de desespero frente à aniquilação de sua cultura rompida

pela inserção de valores não índios, mas pela voz da oralidade de *Tamoin* (avô), de *Mavotsinin* e de tantos outros contadores de histórias, permitindo à ficção possibilidades de retorno aos arquétipos. São eles os fios que ligam os intervalos do tempo com a realidade impressa na ficção. Assim, a narrativa de *Quarup* conjuga a dimensão histórica e a mítica, imprimindo a cosmologia ameríndia como ancoragem dos demais segmentos interpretativos.

Episódio-referência

Capítulo III – "A maçã"

A festa do Quarup começou com um moitará. Ou seria talvez mais certo dizer o moitará se efetuou antes, durante e depois do Quarup e que o trabalho mágico de Maivotsinin começou a borbulhar nos seios dos quarups a despeito ou com a ajuda de uma infrene troca de xerimbabos quatis por xerimbabos mutuns, de cães por papagaios, de arcos camaiurá por fios de miçangas, de cestos de beiju por colares de caramujos calapalo e de pena, comida, rede, castanha de piqui, erva aquática de fazer sal, macacos, harpias, pimenta e bordunas por panelas, panelinhas, panelões, travessas e chapas de barro dos uaurá e juruna.

Ao lado de Nando, Vanda lavada e fresquinha como naquela manhã em que tinha tomado um segundo banho.

– Se lembra? – disse ela rindo.

– Se lembro! – disse Nando. – Você chegou bem atrasada ao SPI, aposto.

– Esquisito a gente dizer isto aqui, não é? – disse Vanda. – Serviço de Proteção aos Índios. É bem verdade que há o Fontoura.

– Este protege mesmo – disse Nando.

– Daqui a pouco está precisando de proteção. Não larga o rádio e a garrafa de cachaça.

Em torno do rádio no pequeno escritório, o chão estava juncado de pontas de cigarro e não havia somente o copo do Fontoura ao lado do litro de cachaça mas igualmente os de Otávio e Falua. Otávio e Fontoura às vezes pareciam prestes a chorar.

– Incrível! – disse Otávio – mais que um dia inteiro aqui, feito uns eremitas, enquanto se muda a sorte do país.

– Qual – disse Ramiro – não se torture assim Otávio. A sorte ou má sorte do Brasil vem de outros tempos, quando alteramos o tipo nacional. Você conhece minhas teses e...

– E sou capaz de assassiná-lo se me vier com abstrações no instante em que o governo do Brasil é derrubado em Washington, aquele posto de gasolina disfarçado de templo grego.

Ramiro deu de ombros e olhou para o lado de Nando, como pedido de socorro.

– Nando é ainda pior – disse Otávio – Acha que os homens não devem mais fazer nações desde que o Império desapareceu. É um ser arcaico. Um verdadeiro sacerdote. Devia estar fumando com os pajés lá fora. Graças a Deus vocês não são o povo. O povo está com Vargas e Vargas vai resistir.

Fontoura se levantou, bêbado de pernas, olhos injetados de cachaça e insônia.

– Acho bom, Otávio, você sair com o Falua no bote. Eu vou precisar de todos os lugares do avião quando chegar o Olavo.

– Todos os lugares para quê? – disse Otávio.

– Vou levar índios comigo – disse Fontoura. – Vou do Santos Dumont ao Catete a pé com eles.

– Começou a doideira – disse o Falua. – Índios armados de quê? Arco e flecha? Borduna?

– Armados de culhões – disse Fontoura.

– A ideia em si é curiosa – disse Ramiro. – Tratamento de choque. Estive meditando, Otávio, sobre aquele suposto erro de Paulo Prado. Cheguei à conclusão de que Paulo Prado talvez tivesse tido razão, ou melhor, que informantes como Gabriel Soares de Souza não houvesse mentido.

– De que é que você está falando, Ramiro? – disse Otávio. – Que moxinifada é essa?

– O que me ocorre como possível – disse Ramiro – é que os brancos tenham encolhido de pênis desde os tempos do Descobrimento. Bem possível mesmo. Parte do geral desconcerto do mundo civilizado. Um capítulo que Spengler não escreveu na *Decadência do Ocidente*.

Otávio cuspiu no chão, sem responder.

– E enquanto o país apodrece dentro de nós todos – disse Otávio – essa odiosa reunião ministerial do Rio onde só dá generais, com o Zenóbio já do lado entreguista. Interminável, a lista de generais presentes! Canrobert, Fi-

úza, Juarez, Etchegoyen, Ciro Cardoso, Brayner, Nélson de melo, Castelo Branco, Kruel, Magessi e por aí vai.

– Também, velhinho – disse o Falua – vamos deixar de pieguice. O relatório do Adil é fogo. Entre os implicados no tiroteio ao Lacerda a figura mais afastada do catete é a do motorista dos pistoleiros, Nélson Raimundo de Souza, que fazia ponto a cinquenta metros do portão principal do Catete. O mais era Gregório, Mendes, Danton, Lodi, Vargas, Vargas, Vargas.

– Mesmo licenciado eu trago ele para o Xingu – disse Fontoura. – Ele funda o Parque...

– E reassume – disse Otávio – garantido por mil índios xinguanos.

– Sônia! Sônia! – disse Falua. – Eu preciso convencer Sônia. Preciso voltar ao Rio.

Ramiro falou calmo, autoritário.

– Deixe isso comigo, que sou um estranho ao caso. Eu falo com Sônia.

A queda da noite trouxe ao quarup uma irrupção de fogo: da maloca de Canato saíram brandindo palmas acesas de buriti os índios anfitriões, uialapiti, meinaco, aueti, bichos convocados por Maivotsinin para animar os quarups com ritmo e fogo. Velhos descarnados fumando seus longos cigarros e sentados entre os quarups entoam:

– Ho-ri-ri. Icatô! Ho-ri-ri. Icatô!

Velhas carpideiras respondem:

– Nei-mahon! Nei-mahon!

Os índios em tropel de fogo estão pintados da cabeça aos pés e os cabelos cortados rente são agora um sólido barrete de urucum. Da grossa barra de tinta vermelha sobem e se encontram no alto riscas rubras. Os índios dançam ao som das flautas enormes e quando marretam o chão com o pé de pilão o cabelo sólido de tinta bate-lhes nas orelhas como asas escarlates.

– Ho-ri-ri!

– Nei-mahon! (p.241-4)

[...]

Rindo saiu ele (Ramiro) por ali ao lado de Sônia vestida e ao Posto chegaram quando um novo bando de pássaros de fogo saía da maloca de Canato. Pajés camaiurá, cuicuro e uaurá sentados no terreiro fumavam com os pajés anfitriões, apontando os mortos do quarup e chorando Uranaco,

relembrando como se mudou de rio para rio, como passou as malocas da tribo de uma margem para outra, como pescou uma pirarara e num dia de huka-huka deu com as costas de vinte adversários no pó.

– Ho-ri-ri, Icatô! – dizem os velhos.

– Nei-mahon, nei-mahon! – dizem as carpideiras.

Também convocados por Maivotsinin os visitantes camaiurá, cuicuro, uaurá atroam os ares batendo pé no chão, dançando e correndo em volta do fogo. Na casa do Posto, ao pé do rádio, os brancos. (p.248-9)

[...]

Icatuíssimos em pleno sol reluzentes os quarups o que queria dizer que estava o mundo criado ou no caso repovoado e Maivotsinin podia cobrar das suas crianças a paparicação mas óxente que começaram a fazer os índios mil? Huka-huka. De início ficou claro que Itacumã não ia sujar as costas no terreiro pois ai dos tristes uialapiti o campeão sariruá não querendo crer na esguia força de Itacumã deixara-se muito empanturrar de beiju durante o ano e mesmo quando os lutadores estavam ainda de quatro no chão olhando-se feito duas onças Sariruá a gente sentia que tinha começado a virar pau de quarup roliço e dobrado mas que sem sol não vai enquanto Itacumã-Nilo a gente quase via uma corda retesa por trás dele e um bico de flecha na tonsura do cabelo. Se Sariruá arredasse na hora do bote Itacumã era capaz de sair silvando e varar a garça que apontava no céu lá embaixo. Antes da corda ser largada Sariruá gadunhou o pescoço de Itacumã e levantando num repelão foi de saída atropelando o outro terreiro afora enfunado pelos uivos uialapiti. Quando Itacumã firmou calcanhar no chão um cipoal de músculo descarnou ele todo e Sariruá de braços desgalhados no terreiro ficou feito um pau d'arco abraçado num relâmpago. [...] Os uialapiti ouviram como grande estrondo o tremor de terra, o baque dos costados de Sariruá no chão. Parrudo e grosso. Quaganamum Capitão meinaco mal deixa Itacumã se afastar e já o chama à luta e Itacumã como querendo variar a bossa leva o Quaga ao chão aos poucos como quando verga em treino seu irmão menor e a um palmo do chão ergue o Quaga de novo. Tamapu bêbado com vitória do filho sobre campeão Sariruá nem olha a segunda luta de Itacumã e vai para a primeira velha uialapiti que vê e segurando o membro fode o ar na frente dela como se quisesse ensinar a fazer campeão de huka-huka. Canato

sai agora para o cuicuro Taculavi e restabelece prestígio uialapiti derrubando Taculavi como quem vira uma cadeira no chão pela perna. [...] Pajés e velhas que a noite inteira tinham cantado feito bacuraus ainda piavam sabe Deus o quê em volta dos quarups. Velha Carumá terrível marchou direta para o filho que tinha levado surra de Canato e tirou os brincos das orelhas dele. Sariruá depois da luta com Itacumã disse não a todos os desafios sabendo que só perdia de Itacumã mas pra que ganhar dum outro? Ficou parado, olhando sem ver as muitas lutas travadas entre tantos. [...] Quando o irmão de Itacumã deu com as costas de Cravi no chão, o tuxaua Tamapu dançou em círculo diante dos índios exibindo nas mãos em concha membros e bagos e riscando em torno de si mesmo e das suas armas de garanhão de campeões de huka-huka uma roda de gargalhadas que se propagou pela huka e foi morrer em moitará e javari distante. Canato derrubou Quaganamum, Iró derrubou Tacuni, Itacumã derrubou Iró, Apucaiaca derrubou Capiala, Pilacui derrubou Suiá, Itacumã derrubou Pilacui, Apucaiaca derrubou Suiá e Tacuni, Itacumã derrubou Apucaiaca e se encheu de fúria ao ser desafiado por fedelho cuicuro e derrubou ele feito quem quer matar e depois nem olhou o bolo de Cuicuro enroscado no chão depois da porrada na terra e Itacumã saiu da rinha e foi tocar flauta e dançar. Huka-huka estava no fim e pajés desenterravam Uranaco e demais quarups que agora eram cascas vazias mas em todo o caso respeitáveis porque tinham tido mistério dentro. Os índios da huka-huka e do moitará e javari só ouviram porque conheciam muito bem a voz do Fontoura mas ligar não ligaram o grito dele não, porque não queria dizer nada que índio soubesse e viram logo que só podia ser lá coisa entre caraíba o Fontoura berrando o velho se suicidou, o velho se matou, o velho morreu e nem interessava também que o Cícero berrasse junto dizendo meteu uma bala no coração e morreu, Getúlio morreu. Otávio saiu correndo como um doido do campo de pouso e encontrou diante da casa do Posto Cícero aos soluços e Fontoura repetindo Getúlio morreu e Nando e Vanda e Lídia de caras transtornadas também e todos a perguntarem se seria que era verdade mesmo quem é que tinha ouvido no rádio e não havia a menor dúvida o velho tinha metido uma bala no coração e quando Otávio chegou ao pé do rádio no escritório sentiu aquele cheiro forte de éter e Falua e Ramiro estavam ao pé de uma mala aberta onde tinha caixa de rodo metálico e os dois tinham lenços na mão e balbuciavam um para o outro coisas onde o nome de Sônia aparecia o tempo todo mas Sônia

não tinha ouvido nem o nome dela e nem as notícias berradas e nem nada andando e andando na trilha do Anta que tinha graças a Deus entendido naquela cabeça bonita por fora e esquisita por dentro que tinha que andar muito e que ir bem longe para guardar a fêmea branca que tinha arranjado com sua tesão e sua malandragem e Sônia que não escutou nada só que tinha que seguir a musculosa traseira castanha com miçanga azul e cada vez entraram mais na mata ele e ela como um fiinho de Tuatuarizinho de nada se perdendo para todo o sempre no marzão verdão do matagal e Otávio empurrou para o chão Ramiro e Falua e esguichou o lança-perfume bem na cara dos dois que protestaram não faz isso Sônia volta Sônia e saíram quase tropeçando nos quarups que vinham rolando, rolando pelo declive tocados pelos pajés e plaf plaf plaf um atrás do outro foram entrando n'água e o maior de Uranaco mergulhou um pouco, emergiu, saiu boiando com sua faixa de algodão tinto e suas penas de arara e de gavião (p.255-9).

2
Maíra: os afluentes representativos no encontro do indígena com a experiência da civilização (Darcy Ribeiro)

Maíra é desafogado, mas cheio de estranha solenidade.

Antonio Candido

Maíra, romance de Darcy Ribeiro (2001), teve sua primeira tentativa de elaboração em meio às escritas de *O processo civilizatório*, no exílio, quando um médico o obrigou a um período de descanso: "escrevi por razões terapêuticas", afirma Darcy na Introdução, "escrevi para sair da *surmenage* em que caíra no meu exílio uruguaio, e que já não me dava paz nem para dormir ou para ficar acordado" (ibidem, p.19). Numa hospedaria italiana, entre um bom vinho e uma lareira, começou a escrever *Maíra:* "creio que ele preexistia dentro de mim, como uma possibilidade, pronto a ser vomitado" (ibidem, p.20).

A segunda versão surgiu numa prisão brasileira, em 1969: "creio que o fiz para ter com quem conviver, já que me condenavam ao isolamento interno, proibido de falar com qualquer centena de soldados e sargentos que rondavam por ali. [...] comecei a reescrever *Maíra* desde o ponto zero, porque não tinha qualquer anotação da tentativa anterior" (ibidem, p.20).

A última versão foi escrita, também, em tempos de exílio do autor, em Lima, no decorrer de 1975, quando se fixou no Peru, como integrante da equipe do presidente Velasco Alvarado: "tive longos tempos vazios a preencher. Um dia me voltou a ideia de reescrever *Maíra*. Outra vez não tendo anotação nenhuma dos exercícios anteriores, tive que recomeçar. Foi uma beleza" (ibidem, p.21). A liberdade vivida durante a reescritura, pelo jo-

vem de vinte e poucos anos, era a mesma sentida na aldeia, convivendo com o povo silvícola, "recordando episódios, conversas, observações, milhares delas que eu não podia supor jamais que estivessem depositadas em minha memória" (ibidem, p.22). Foi publicado no Brasil, em 1976, quando Darcy retornou ao país, 13 anos depois.

Para este trabalho, tomou-se a 14ª edição, publicada em 2001, como edição especial comemorativa dos vinte anos da obra, que inclui, além da biografia do autor, dez textos escritos pelos nomes mais significativos da crítica literária brasileira e estrangeira. Além da fortuna crítica presente nesta edição, estão inseridas as ilustrações de Poty, suprimidas na edição de 1980.

Maíra foi, certamente, um marco importante para o *corpus* da literatura nacional que presenciava a inauguração de uma narrativa vinda da memória de um dos mais "trepidantes" homens que conseguiu reunir, a seu modo, o saber oriundo da etnografia com os moldes da ficção. A essa invenção, Ellen Spielmann (2001, p.423) chamou de etnotexto: "em Maíra, Darcy ultrapassa a fronteira entre literatura e etnografia, entre romance e texto etnográfico. [...] me parece ser a coincidência do momento etnográfico com a época em que o livro foi escrito".

Dados os aspectos históricos e temáticos, sua publicação sofreu todo tipo de desconfiança pelo fato de ser o autor "malvisto pelo regime ditatorial imperante" (Castro, 2001, p.391), como também pelo clima de desconfiança diante de um texto produzido a partir da "sucata de material antropológico". Quando foi publicado, Moacir Werneck de Castro saudou-o com um artigo em 4 de fevereiro de 1977, sob o título "De etnólogo a romancista", num órgão da imprensa perseguido pelo regime, o semanário *Opinião*. Transcreve-se, abaixo, um trecho em que Castro (2001, p.391-2) retoma o assunto ao comentar a obra na ocasião dos seus vinte anos:

> o romance de Darcy Ribeiro foi recebido num ambiente de estranha indiferença. Salvo uma ou duas resenhas, não houve comentarista de livros que identificasse na safra de 1976 o vigor, o nível, a originalidade de uma obra que, provavelmente, marcará a segunda metade do século XX na literatura brasileira assim como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, marcou a primeira metade. Não tendo obrigação de escrever sobre produção literária corrente, fiquei na expectativa de que algum crítico soltasse gostosamente o grito da descoberta. Mas em vão. O lançamento de *Maíra* passou praticamente em brancas nuvens. [...] Temo

> que o reconhecimento do valor desse livro nos venha de torna-viagem, quando ele for traduzido nas línguas das metrópoles culturais, ou quando algum *brazilianist* chamar a atenção para o grande romance que é *Maíra* – e então a turma cá de casa, pasmada, acorde para o óbvio.

Cabe ressaltar que as profecias de Castro se cumpriram. Em 2001, aos vinte anos de idade, o romance contava com 48 edições em oito línguas. A transição entre a etnografia e a literatura foi assunto suscitado, também, por Antonio Candido (2001, p.381-2), nas mesmas circunstâncias de Castro, quanto às preocupações com o resultado da fusão de relatos e análises com a matéria da ficção, conforme se percebe no excerto que segue:

> no tempo em que lia certos antropólogos que, como Darcy Ribeiro, escrevem bem, eu especulava sobre o que aconteceria se eles criassem ficções a partir dos seus relatos e análises, para extrair da realidade aquilo que só a imaginação perfaz. [...] Digo isso, porque senti, lendo *Maíra*, que Darcy Ribeiro tinha correspondido às minhas vagas esperanças de outro tempo, passando do trabalho de campo e das sínteses interpretativas para a transfiguração ficcional do índio brasileiro. Mas de modo muito próprio. [...] – primeiro porque a amplitude e profundidade do seu conhecimento etnológico é sem equivalente nos que abordaram em literatura a vida do índio. Em seguida, porque não se concentrou no universo tribal e preferiu, com plena consciência da situação presente, estabelecer o relacionamento deste com o mundo dito civilizado, que o cerca e destrói.

A tensão estabelecida tanto no ato da publicação, oriunda da história de vida do autor, quanto na ausência de um olhar mais penetrante e sem preconceito da crítica em relação ao valor estético da obra impulsiona, de modo significativo, a visão contemporânea que faz o movimento de retorno no que lhe cabe à originalidade com que resgata as mentalidades constitutivas da cultura brasileira e, de modo particular, o índio. O passo que se pretende dar neste excurso, a partir de agora, é o de percorrer as linhas justapostas de temas e de dizeres que foram tecidas na narrativa, tal como expressa a voz de Isaías, personagem principal: "história serve para contar, para não esquecer, para não acabar. Coisa bonita se faz sem pressa, devagar" (Ribeiro, 2001, p.245).

Naturalmente, a crítica especializada cumpriu sua função ao derivar as hipóteses mais relevantes no tocante à combinação dos mundos inseridos,

vista a profundidade com que o autor mostrou o encontro do primitivo com a experiência do não índio. Um universo inesgotável de assuntos que se multiplicam a cada nova investida de leitura.

Assim, a visão panorâmica que se tem de *Maíra* é a de um mosaico assentado sobre a floresta amazônica. De seu colorido emergem os pigmentos indígenas mairuns, representados em seus rituais e mitos, somados à materialidade da construção de personagens complexas, a exemplo de Alma, a carioca que abandona sua vida na metrópole e procura redimir-se no mundo desconhecido e fascinante da aldeia. Ou, ainda, pontuado no discurso dos que se dizem pastores (norte-americanos ou não) imbuídos de interesses escusos, invasores da cultura autóctone, tornando-a objeto de conflito.

A forma como são conjugados os capítulos quebra toda a linearidade da obra, fazendo, com isso, que planos se entrecruzem em tempos e espaços distintos. A fragmentação que se dá entre as partes e entre os 66 capítulos resulta na inscrição do romance "no universo típico das narrativas pós-modernas" (Maria, 2001, p.406), uma pluralidade de discursos que ora se interseccionam, ora se distanciam, e desembocam no *Indez* (último capítulo) em que todos se misturam como que se o leitor estivesse mergulhado na intimidade dos temas e reconhecido por meio das vozes.

Para Candido (2001, p.381), a ruptura da linguagem convencional aponta para uma característica que envolve tanto o estilo fervoroso do autor, ao dar um valor relevante a cada página, como também insere o leitor nessa mesma perspectiva. Por isso, assim define a obra:

> um livro vagaroso, de compasso medido, que precisa ser lido lentamente, não só porque a matéria é densa, intrincada, cheia de dados sobre a vida e a mitologia indígenas; não só porque os desvios e afluentes se multiplicam – mas porque a maestria estilística segura o andar do leitor, dificulta a leitura superficial e cria a cada linha um interesse que precisa ser satisfeito pelo cuidado da percepção e da atenção.

A combinação da multiplicidade dos elementos conflui para a construção das personagens, consolidada apenas com a leitura total da obra e após a cimentação desses fragmentos que lhe farão sobressair o desenho final, tudo amalgamado graças à posição que os capítulos ocupam, uma "fusão ardente de sujeito e objeto, pathos e verdade, que sai de cada um de seus episódios" (Bosi, 2001, p.387).

Não há, por exemplo, a presença de um herói indígena moldado na linha imaginária e linear, a exemplo dos românticos, pois o fragmento não permite que se o faça. Sua trajetória é fruto da colagem das peças: de um lado as reminiscências da vida da aldeia, seus costumes e a liberdade que encerram; de outro, o presente melancólico, quase trágico, da formação católica: "o conflito essencial refletido no romance é o choque de duas teogonias que lutam na mente do índio feito padre: o Isaías que se torna Avá, sucessor de Anacã, tuxaua da tribo dos mairuns; 'o outro em busca do um', dividido entre o Maíra ancestral e o Deus superposto em Roma pelos padres missionários" (Castro, 2001, p.392).

Ao apoiar-se no alicerce do fragmento, a narrativa sustenta a representação do mundo mairum em suas diversas formas. O real indígena é remodelado, revitalizado continuamente para captar sua validade ficcional. Esse aspecto influencia o entendimento da representação indigenista, percebida tanto na trajetória de Isaías quanto na biografia coletiva mairuna, considerando-se as possibilidades de transmutação no desenvolvimento da narrativa desde a saída do futuro tuxaua da aldeia quando criança, a passagem pelo seminário, em Roma, junto aos padres, e o seu retorno.

Quanto aos povos, há um tempo de espera, de recuperar o que foi desindianizado em Isaías, o que resulta no paralelismo entre enredo e estrutura. Para Coelho (2001, p.419), "de acordo com o sumário, há uma fragmentação narrativa, decorrente da diversidade de textos-fragmentos que a compõem". Por um lado, essa fragmentação se mantém no enredo ao recortar as diferentes biografias inseridas, e na forma de organizá-las; por outro, coexiste com a circularidade dos rituais do passado mairum, ao recriar o mito presente no nascimento e na morte do Avá, o que sustentaria a existência dos mairuns.

Diante dos dois mundos apreendidos por meio dos materiais já apontados, podem ser observados, *a priori*, os aspectos voltados à religiosidade, tanto da cultura mairuna quanto da não índia. No que se refere à mitologia cristã, a narrativa estrutura-se à forma da missa, que se apresenta nas seguintes partes: *antífona, homilia, canon e corpus*. Segundo Ribeiro (2001, p.22), na introdução da edição em estudo, "descobrira que a estrutura de *Maíra* era a da missa católica, e tudo reescrevi com essa intencionalidade. Vira bem que o tema verdadeiro de *Maíra* era a morte de Deus, que morria porque o mundo mairum estava condenado, não tinha salvação". Tais elementos são imprescindíveis na organização do enredo que entrelaça ritos

da aldeia e rituais católicos, mediados por Isaías, personagem que merece especial atenção por construir-se nos dois polos, passando pelo processo de aculturação. A respeito da composição dos assuntos, afirma o autor:

> não tive nenhum escrúpulo em misturar mitos, lendas e contos de tantos povos, mesmo porque conheço bem meus índios. Sei que eles não têm nenhum fanatismo de verdade única. São perfeitamente capazes de aceitar múltiplas versões de um mesmo evento, tomando todas como verdadeiras. Estou certo de que qualquer índio brasileiro, lendo a mitologia inscrita em Maíra, a achará perfeitamente verossímil. (ibidem)

Para aproximar a estrutura da obra à mitologia cristã, as partes estão dispostas tal qual o ritual a que se remete. Parte dos ritos iniciais (*Antífona*) passa para a parte em que a palavra é o centro (*Homilia*) e alcança o ápice no rito sacramental em que se encontram o ritual de transubstanciação (*Canon*) e de antropofagia (*Corpus*).

Na *Antífona*, que corresponde à abertura do ritual de sacrifício da missa, encontra-se o "material temático da narrativa, sendo que os temas, além de distintos, são bem contrastantes, a fim de facilitar a discriminação do leitor" (Angulo, 1988, p.58). O simbolismo expresso na imagem da jovem não índia, na Praia do Iparanã, (capítulo I – "A morta"), impulsiona o universo polifônico que dará sustentação às linhas tangenciais do romance.

A personagem Alma é apresentada em dois momentos de sua linha biográfica: no primeiro capítulo é encontrada morta após dar à luz dois nascituros, o que, simbolicamente, traduz a morte física envolvida num mistério a ser submetido posteriormente à investigação. Tal incidente proporciona a inserção do discurso oficial, ao transpor para a narrativa o depoimento do suíço Peter Becker, que denuncia o corpo encontrado.

No capítulo XII ("Serviço"), o leitor compreende com mais clareza a razão da existência de uma mulher não índia entre os índios mairuns. Aqui, a personagem revela a face contraditória da experiência que viveu com o pai e a busca desenfreada de sua figura nos muitos homens a quem se entregou no Rio de Janeiro. Surge, em meio aos tratamentos da dependência das drogas, o desejo de se tornar missionária entre os índios: "aqui vou eu, meu Deus, para servi-lo. Servi-lo com minha alma e com meu corpo, no sentimento e na dor. Do mundo nada quero e tudo quero. Isso é o que peço

agora: a oportunidade de purgar na dor os meus pecados; o gozo de sofrer pelo amor de Deus" (Ribeiro, 2001, p.91).

Segundo Bosi (2001, p.389), "tudo nela é veleidade, tudo nela carece de identidade, pois traz da sua vida de burguesa carioca uma rede de neuroses misturadas a um vago projeto de autorredenção". São dois textos com relatos aparentemente independentes, porém, reveladores do conteúdo fulcral de sua linha biográfica, além de constituírem o elemento de liga com seu contrapeso, Isaías. O traçado que dá forma à Alma é construído ponto a ponto pelo narrador, como se fosse administrando o conhecimento que possui em detrimento da ansiedade do leitor por revelações. A cada capítulo emergem aspectos específicos filtrados que o satisfazem, temporariamente, quanto à forma final da personagem. É uma satisfação de leitura temporal, vista a dispersão dos capítulos em meio a outras linhas, o que remete à real tensão que a narrativa exerce sobre a percepção do leitor à espera de um novo encontro e do desvelamento do relato.

Encontra-se, ainda nessa primeira parte, a linha narrativa que insere os rituais em torno do funeral de Anacã (capítulo II, V, VIII, XIV e XVII), nos quais a morte "traz em si o princípio da continuidade" (Ramos, 2001, p.411), ocupando cerca de um terço do romance. O ciclo inicia-se com a imagem da casa dos homens (baíto), onde vivos e mortos (os espíritos) aguardam o anúncio do velho tuxaua:

> – Sim, mandei chamá-los – diz o tuxaua em voz baixa de onde está acocorado, olhando pro chão. – Mandei chamá-los, sim. Estou cansado, vocês sabem. Já dancei muito Coraci-Iaci. Já cantei muito maré-maré. Já comi muito pacu. Já bebi muito cauim. Fodi bastante. Já ri demais. Estou velho. Chegou a minha hora, vou acabar. Sim, vou deixar vocês aí, sem tuxaua. Órfãos de mim. Preciso morrer para que surja e cresça o tuxaua novo.
>
> O aroe zumbe surdamente seu pequeno maracá e começa a falar aos mortos:
>
> – É sim, parente, mas espera. Sim, é o tuxaua Anacã que fala. É ele. Disse que vai morrer hoje. Vai sim, mas não vai ser agora, nem vai ser aqui. Sim, ele vai dar o passo, o grande passo. Mas não vai ser aqui, nem será agora. Ele vai morrer no anoitecer de vocês, na nossa madrugada. (Ribeiro, 2001, p.37)

Durante o período do funeral, o ritual de passagem é devidamente polido: a esteira onde Anacã será colocado, a pintura do corpo com urucum

e do rosto com jenipapo, a cobertura dos olhos com duas conchas-itãs. No centro do pátio, é depositado numa cova aberta sob sua medida, com um palmo e meio de fundura, coberto de terra, e será regado durante o tempo necessário para que suas carnes sejam desfeitas. Após esse período, os ossos são retirados, limpados com folhas de maniva e emplumados ao som do maracá e acompanhado pelo choro das mulheres. Colocados num cesto-patuá, seguem em direção ao Iparanã, onde serão presos ao mastro de aroeira fincado no meio da lagoa. O mito da morte, aqui, tem "um começo e um fim: a morte-que-é-nascimento no fim da espiral sendo a contraparte do nascimento-que-é-morte que lhe dá início" (Kellogg & Scholes, 1977, p.157), tal qual sugere, também, a morte dos gêmeos encontrados na praia.

Acerca do ciclo de morte de Anacã, Coelho (1989, p.15) afirma que

> se, por um lado, os ritos mairuns têm o papel de preservar a vida indígena, resgatando a tradição oral pelo recontar das velhas histórias e pela conservação dos mitos que servem de modelo para os rituais, por outro, como histórias, inseridas no romance, exercem função semelhante: são velhas histórias, narradas para que não fiquem "na usura da memória alheia, à véspera do longo esquecimento".

O que diferencia a significação da morte de Anacã em relação a Alma, ambas estrategicamente colocadas na primeira parte da obra, é que o ciclo de Anacã se abre e fecha na mesma parte e, o mais importante, revela a possibilidade de renovação, de eleger um sucessor para dar vida à aldeia, enquanto a de Alma, encerra, no mínimo, o significado de contradição, tal como sua linha biográfica foi construída. Em busca da liberdade, encontra a morte, o fim. Dá a luz a dois meninos que, ao nascerem, morrem. É um ciclo que se abre na *Antífona*, mas não se fecha. Só é reconstituído nos capítulos posteriores, em que se amarram os acontecimentos que deram fisionomia à trajetória da jovem.

Outra biografia individual que se abre na primeira parte é a de Isaías, personagem central e contrapeso de Alma. São três capítulos que dão ao leitor as pistas acerca da experiência de aculturação ante a educação teológica em Roma e seu retorno à Santa Cruz, no Rio de Janeiro. O narrador utiliza os mesmos artifícios de linguagem usados para delinear a personagem Alma. Não é um segmento narrativo linear, em que o leitor se encontra com o perfil logo de imediato; requer, como anteriormente, um percurso de es-

pera para que os fragmentos sejam dosados conforme cada linha vai sendo justaposta à outra.

O capítulo III ("Isaías") apresenta uma voz em primeira pessoa e lança o leitor em meio a um monólogo interior da personagem que ainda não foi apresentada, evidenciando uma mente atormentada por um dilema. Isso pode ser verificado porque o título traz o nome próprio "Isaías", e o desenvolvimento do capítulo gira em forma de labirinto ao revelar o confronto da mente com o problema da identidade mairuna que emerge, porém, com ausência de quando e onde, aspectos que serão preenchidos pelo leitor a partir das analepses feitas no decorrer da obra.

Na perspectiva de movimento entre espaço e tempo, percebe-se que Isaías, ao se afastar da aldeia, não converte o amor por sua cultura em ódio; pelo contrário, sua contradição interna resulta da vontade de abandonar a vida sacerdotal, pois o laço afetivo que o prende a seu povo o faz querer voltar à unidade, a ser sujeito. A dualidade presente em seus pensamentos durante o período em que se encontra em meio aos padres será, também, a dualidade de suas ações na aldeia após seu retorno. O que se apreende é que, longe de sua cultura, entrega-se a uma fuga de sua condição indefinida. Afinal, quem é Isaías? Um índio que será missionário ou um missionário-índio? Seus pensamentos revelam o princípio de complexidade existente na definição de si mesmo:

> todos os homens nascem em Jerusalém. Eu também? Padre serei, ministro de Deus da Igreja de Nosso Senhor Jesus Cristo. Mas gente, eu sou? Não, não sou ninguém. Melhor que seja padre, assim poderei viver quieto e talvez até ajudar o próximo, Isto é, se o próximo deixar que um índio de merda o abençoe, o confesse, o perdoe. Reconheço que estou com complexo, obsessivo: paranóico ou esquizofrênico? Sei lá. (Ribeiro, 2001, p.41)

No capítulo XIX ("Avá"), narrado por Isaías, encontra-se o duelo entre os dois polos que dilaceram a identidade do futuro chefe da aldeia. Diante da convivência com o espaço atópico e hostil da clausura em Roma, Isaías recolhe-se em seus medos: "daqui de cima, olhando não lá pra fora, mas cá pra dentro, para o fundo de mim, eu vejo o mundo. É aqui agora que a minha aldeia mairum respira tal como foi e eu vi, há tantos anos. [...] eu gozo e sofro repensando-o como fiz todos esses anos" (ibidem, p.73). A exterio-

rização de seus conflitos o impele a espelhar-se no caráter dual existente na organização da aldeia: "nas duas bandas, a de lá, dos cunhados, e a de cá ou de lá, se é fodível ou proibido, se irmão ou cunhado" (ibidem, p.74), ou na forma de organização dos mairuns, também construída em bases opostas que se confrontam na mesma medida em que luta para descobrir-se em sua identidade:

> Vivemos divididos segundo regras do sim e do não, do frio e do quente, da sorte e do azar, da vida e da morte, da alegria e da dor, do cru e do cozido, da boca e do cu, do pau e da boceta, da cabeça e do umbigo, do sangue e do leite, do sêmen e do cuspe, do nu e do vestido, do silêncio e da fala, da raiz e da fronte, da pele e do osso, do animal e do vegetal, da caça e do peixe, do riso e do choro, do tubi e do goto. Quando falamos de um, aí está o outro, oferecido como o direito e o esquerdo, a frente e o atrás, exigindo atenção e, se é o caso, pedindo a sua parte. (ibidem)

Um ser "entre", posicionado fora dos lugares determinados como os do baíto ou do pátio de terra batida nos quais cada um sabe o que lhe pertence, e marcado, ainda, pela ausência de pertença, ao permanecer com os que são considerados o lado de fora de sua essência. Um entreposto expresso na linguagem narrativa, também, ao inserir o latim em meio às lembranças e descrições da aldeia, como sinal da contradição: "*Arbor uma nobilis:/ Silva talem nulla profert/ Fronde, flore, germine:/ Dulce ferrum/Dulce lignum/...*" (ibidem, p.72).

O retorno de Isaías, no capítulo XV ("Retorno"), deveria imprimir à narrativa um teor de renovação quanto às expectativas do leitor. O que se pode notar, no entanto, é que voltar ao posto de Avá, o futuro tuxaua, custaria desfazer-se das regras impostas durante o período de afastamento. É um texto construído sobre o presente e que remete ao passado ao mesmo tempo por contextualizar o "voltar atrás": "aqui estou, afinal, em Santa Cruz, esperando para ir adiante, voltando atrás. [...] Sou o outro em busca do um. Sou o que resulto ser, ainda, nesta luta por refazer os caminhos que me desfizeram" (ibidem, p.107).

No embate entre o ser indígena e o aculturado, o que o faz permanecer em sua vida comunitária é a memória, deixando a possibilidade de o leitor visualizar tanto as características da tribo quanto as agudezas de sua

condição de desmembrado: "se não estivesse aí minha memória para dizer-me que eu sou eu; se não estivesse aí tanta lembrança me vinculando ao que fui, eu mesmo não me reconheceria no homem esquálido, vergado, que volta para casa" (ibidem, p.108). Intercalando o monólogo interior, há a presença do discurso mítico-religioso colocando lado a lado os elementos cristãos e mito-indígenas que se fundem aos moldes da consciência da personagem: "Meu Deus-Pai, criador do céu e da terra/ [...] Meu Deus-Pai, mairum: Maíra-Monan/ [...] Maria Santíssima, Açucena do Senhor" (ibidem).

Pode-se considerar, também, que o capítulo em questão cerca-se de um teor proléptico ao pontuar o encontro de Isaías com as mulheres, dentre elas, uma carioca, o que leva à dedução de seu encontro com Alma em Brasília posteriormente: "Por que não saio, por aí, atrás de alguma carioca? [...] Não, não quero nenhuma mulher estranha. Eu me guardo para minha gaviã mairuna" (ibidem, p.111).

Na esteira de Isaías, Alma e Anacã, caminham entrecruzadas as histórias de Juca, Nonato e Xisto, fechando o conjunto da *Antífona*. Juca é a representação do mestiço, filho de mãe Panan (mairum) e pai branco, que não aceita sua condição de herdeiro de nativos. Ao colocar-se ao lado do civilizado, atraído pelo dinheiro e outras extorsões, passa a ver nos povos da aldeia uma possibilidade de trabalho forçado sob seu poder de Avaeté, título com o qual se autodenominou.

O capítulo IV ("Juca") abre a cena de seu retorno ao porto mairum, após a notícia da morte de Anacã. Traz consigo dois personagens, representantes dos típicos capangas, que servem seu senhor em troca de mísero pagamento: Boca e Manelão. A manifestação de repulsa explicitada pelo povo mairum reforça sua própria condenação, visto que já havia sido expulso pelo tuxaua anteriormente. O que marca a permanência de sua sentença são as palavras do velho tuxaua, repetidas na voz de Teró, um guerreiro do clã jaguar: "– Juca, cai fora! Larga com suas coisas, já! Anacã disse a você que não voltasse, senão morria. Ele está morto. Mas a palavra dele está viva. Você está aí falando, mas já está morto. Vá morrer onde quiser" (ibidem, p.48). É evidente a instauração de um discurso anterior que permanece vivo por meio das palavras, e passa a ter um valor cultural diferente das ações de Juca. Daí decorre o confronto aldeia *versus* Juca, em razão da representação de ameaça contida no evadido da cultura mairum.

No capítulo XVI ("Quinzim"), Juca deixa transparecer os aspectos da aculturação quando ameaça Quinzim, seu comandado na espionagem aos estrangeiros pesquisadores de formigas. Há uma luta incessante em busca de poder, algo que o torna obcecado: "tudo nele é prepotência e grosseria: não por acaso Anacã o amaldiçoara. [...] Aos seus parentes, porém, que o olham com desprezo, pouco importa que o mameluco se autodenomine 'avaeté', chefe poderoso. Eles sabem que a sua fala é enganosa" (Bosi, 2001, p.388).

O encontro das personagens no capítulo insere, estrategicamente, uma série de microrrelatos acerca de assuntos que já foram pontuados anteriormente ou de alguns que ainda merecerão destaque. Há, por exemplo, a presença do beato Xisto, descrito por Quinzim a Juca e, ao mesmo tempo, ao leitor, que ainda não obteve informações sobre ele e sua função de pregador na vila de Corrutela. Junto à linha de Xisto, a que desvela a invasão de missionários protestantes em meio indígena, encontra-se a do pastor norte-americano Bob e sua esposa Gertrudes, uma linguista interessada em traduzir a Bíblia para o mairum.

Esse emaranhado de informações levantadas no capítulo em questão preenche uma lacuna do capítulo X ("Xisto"), em que a personagem é posta em ação na narrativa sem explicitar sua origem e função. O embate entre duas forças sobrenaturais polares, construído pela presença dos missionários protestantes, introduz entre os caboclos e mairuns a necessidade de extirpar a presença do maligno que afeta os fiéis: "é Xisto quem melhor aponta e experimenta a fragmentação da realidade em Bem e Mal, Saber e Ignorância, Ilusão e Verdade" (Junqueira, 2001, p.397). Uma dualidade marcada em fragmentos de trechos bíblicos ora parodiados, ora tomados ironicamente "em seu sermão-delírio entremeado de cânticos" (Maria, 2001, p.406).

Ao lado de Xisto e Juca, há a figura de Nonato, o major incumbido pelo governo de desvendar a morte de Alma. O capítulo XIII ("Inquérito") retoma o assunto do episódio da morte relatado no capítulo I ("A morta"). Por meio das anotações do texto oficial, têm-se as hipóteses da morte e as possíveis relações estabelecidas entre a personagem, Isaías e o responsável pelo posto de SPI, Elias Pantaleão, pelo qual o Major exibe uma antipatia desmedida.

Nota-se que as linhas narrativas estão nomeadas na *Antífona* e confluem para o "Indez" (último capítulo) no qual serão retomadas nas vozes que se misturam. A primeira parte abre-se, a exemplo do ritual católico, com o

tema da morte (capítulo I – "A morta") e fecha-se com o sepultamento de Anacã. Segundo Angulo (1988, p.58), "a Antífona de *Maíra* lembra então os cantos polifônicos de abertura (Intróito) das missas solenes". Apenas o ritual de morte do tuxaua encerra-se nessa parte. Os demais segmentos narrativos são retomados em outras partes, como também será aberto o segmento mítico com a criação dos deuses Maíra e Micura.

A segunda parte da obra, denominada *Homilia*, é formada de 21 capítulos, a mais extensa de todas. Conforme anunciado anteriormente, esse termo tem filiação com o ritual católico e designa "a liturgia da palavra, a comida espiritual do povo mairum; é a prática das coisas da religião, o saber do mundo mítico, a origem dos deuses, do mundo e dos seres" (idem, p.100).

Uma das relevantes linhas abertas nessa parte é a que constitui a biografia coletiva mairuna. O conjunto de cinco capítulos (XIX, XXII, XXV, XXXI, XXXIV) é o relato da cosmogonia, ao lado da luta entre as forças que se enfrentam após a gênese:

> Antes só os morcegos eternos voejavam na escuridão sem começo. Veio, então, Nosso Criador, o Sem-Nome, que descobriu, sozinho, a si mesmo e esperou. Chegada a hora, Ele juntou as mãos em concha, soprou dentro o seu alento, abriu os olhos e lançou do olhar uma luzinha. Na penumbra daquele ventinho morno Ele foi inventando suas criações.
>
> Começou fazendo as terras altas e baixas e sustentando-as com escoras. Depois abriu rios e lagos. Pôs, então, nas águas novas as primeiras criaturas: os juruparis, seus prediletos. A eles deu a flauta-vivente, jacuí, para terem música; [...].
>
> O Velho criou em seguida os curupiras, que andam por aí até hoje, escondidos na mata. [...]
>
> Só depois de fazer os juruparis e os curupiras, o Velho aprendeu a criar gente de verdade, gente inteira. Criou, então, nossos avós, os Mairum Ambir. Mas os fez sem maldade nenhuma. (Ribeiro, 2001, p.133)

Após a criação dos seres, Mairahú (o grande Maíra, aquele que tudo criou) sentiu necessidade de ver de perto sua obra. Criou, então, seu filho, para poder entrar em contato com o mundo dos homens: "arrotou e lançou o arroto no mundo para ser seu filho" (ibidem, p.147). Inicia-se, a partir

daí, um percurso pontilhado pela ironia e pelo sarcasmo ao desmistificar a criação dos deuses.

A presença no mundo dos homens é marcada pela descida e inserção nas árvores. O filho do Criador não escolheu nenhuma criatura semelhante a ele, preferiu a um vegetal de onde teve as sensações do mundo que o cercava. Do gozo dessas sensações, multiplicou as árvores e constituiu a floresta. Essa capacidade de gerar-se a si próprio faz que se aposse do útero de Mosaingar, seu antepassado. De seu corpo pôde observar o funcionamento dos órgãos e as sensações captadas por eles. Provado o gosto deste mundo exterior, chama para o útero de Mosaingar um sariguê: "aí está quem há de ser meu irmão gêmeo" (ibidem, p.149).

O resultado da gestação desses dois seres materializa a ironia da existência dos deuses. É a instalação do bem e do mal conforme se pode notar em inúmeras etnias indígenas. Maíra "tem a missão de melhorar o mundo e de ajudar a humanidade. É, porém, burlão e, como Macunaíma dos Taulipangue (caraíba), o Porominare dos Baré ou Baíra dos Paratintim, é aventureiro, malicioso, zombeteiro" (Angulo, 1988, p.105). Por outro lado, Micura é o representante da maldade, se considerada a presença binária Bem/Mal. O que se nota, porém, é que, paridos os gêmeos, os dois atuam juntos, fazendo todas as mudanças possíveis, desde a instauração de um novo modelo de mundo, achando ultrapassado o criado pelo Velho Ambir, até consertar os próprios erros cometidos nas alterações da sociedade mairuna.

Duas linhas que se abriram na *Antífona*, a de Isaías e a de Alma, seguem paralelamente nessa parte e constituem-se na longa travessia: o encontro das personagens em Brasília (capítulo XVIII), a passagem por Naruai (capítulo XX, XXIII), pela Missão Nossa Senhora Grávida de Deus (capítulo XXIV); a descida pelo rio Iparanã (capítulo XXVI, XXIX, XXXII), chegada à Missão Nossa Senhora do Ó (capítulo XXXV) e a visita à casa do pastor Bob (capítulo XXXVIII). As duas linhas em questão ocupam maior parte dos capítulos, com destaque ao capítulo "O bucho" (XXXV), em que revela o encontro de Isaías com o passado e, ao mesmo tempo, com o missionário desterritorializado do espaço que o constituiu como cristão católico, um vazio que emerge de suas lembranças. É um estado de ruminação interna, conforme encerra semanticamente o título do capítulo, ao evocar as imagens da infância e não encontrar seu equivalente no presente: "Isaías ajoelha-se no chão do quarto para buscar dentro de si, outra vez, o que não

vê lá fora. Quer meditar sobre o sentido de tudo o que fez. Seus anos de menino vividos ali. Aquela opção, a primeira consciente: o passo ao sacerdócio. Qual o sentido?" (Ribeiro, 2001, p.215).

Entrelaçada à linha de Isaías encontra-se o capítulo "Tuxauarã" (XXXVII), a visão do velho aroe a respeito do futuro tuxaua que se aproximava da aldeia. O leitor é conduzido pelo foco dinâmico do narrador onisciente, que passa da visão do velho aos pensamentos de Jaguar, demarcando dois aspectos contraditórios: o retorno do Avá à aldeia e a perda de sua identidade. Os dois polos suscitam o conflito que se estabelece entre a visão ancestral mairuna e a concepção de Deus tal como lhe fora imposto em Roma pelos missionários. Há, então, na visão do velho aroe, uma marca proléptica do que viria a acontecer nos episódios seguintes. Para o clã Jaguar, representa a segurança do retorno do Avá, porém, a profecia indica o estado em que se encontra:

> o aroe o viu bem, nitidamente, mas viu que ele está cercado pelas marcas dos anhangás e dos juruparis. Há muitas ameaças ao redor dele e sobre ele. Mas só ele deve enfrentá-las. Sozinho se salvará. São as provações. É a travessia. É o reencontro dele consigo mesmo no que é de verdade. Somente ele pode sofrer as provações e passar por elas para depurar-se. Só assim chegará como deve ser. Vencidas, delas sairá como o futuro tuxauareté dos mairuns.
>
> Jaguar escuta atento, hirto. É seu tio, então, o tuxauarã verdadeiro, que volta. (ibidem, p.227)

Confluem, ainda, nessa parte, a linha narrativa de Nonato com as investigações da morte de Alma (capítulos XXVII e XXXVI) juntamente com a de Juca. É pelo relato de Nonato que, segundo Coelho (1989, p.59), são desveladas as imagens do índio pela perspectiva do dominante, ao empregar termos que consolidam o processo de aculturação impingido ao índio, como se pode notar nas expressões que incorporam elementos pejorativos em relação à natureza degradada do índio: "bons dentes, exceto alguns banguelas. Boa pele, limpa de sinais de doenças, exceto bexigas em alguns. [...] o lamentável é que quase todos esses índios têm barrigas estufadas. [...] nas crianças se faz notar proeminência do ventre" (ibidem, p.223). Diante do quadro, segundo Coelho (1989, p.60), "as anotações de Nonato registram uma visão do índio a partir do olhar do branco" o que resulta num "discurso

reducionista", que busca explicar o mundo indígena pela linguagem equivalente do não índio.

O encontro entre os dois marca, ao mesmo tempo, o discurso oficial do relato e o lado "obtuso" a respeito de Juca, ao considerá-lo "homem dotado de evidente senso de objetividade e notável capacidade de ação [...]. Com ele, em duas horas de conversa, aprendi mais sobre os índios e sobre a zona do que nos dias em que estive falando com o seu Elias" (Ribeiro, 2001, p.175). Um olhar externo, que contrapõe os dados do capítulo. XXI ("Regatão"), em que a personagem resgata sua descendência e renega o parentesco mairum:

> Juca: – Meu pai foi quem amansou esses bugres. Dizem que ele era da Funai, que naquele tempo se chamava SPI, e foi quem pacificou os mairuns. [...] Ele morreu, mas deixou aí uma índia mairuna buchuda dele. Esta, Panam, é minha mãe. [...] Saí guri acompanhando um regatão, seu Toninho, pai de nhá Colo. Foi ele que me fez na vida. [...]
>
> Boca: – Então o senhor também é meio bugre, patrão?
>
> Juca: – Que bugre que merda nenhuma, seu bosta. Bugre é você que foi roubado menino dos epexãs. Então você não sabe que o que conta é o sangue do pai? (ibidem, p.141-2)

Dentre o universo de vozes que seguem paralelamente ou que se tangenciam em determinados momentos, destaca-se, na *Homilia,* um capítulo singular. Trata-se do 33º, posto estrategicamente no meio dos 66 capítulos: *Egosum*. Para Candido (2001, p.384), "quem fala agora é o inventor da voz narrativa – como, em certos quadros do passado, o pintor figurava discretamente a si mesmo, perdido num ângulo entre soldados, cortesãos, doadores, para marcar a presença do criador no concerto das suas criaturas".

A voz do "escritor factual", conforme propõe Luzia de Maria (2001, p.407), "nos dá notícia sobre a própria construção da obra". Há, então, o entrecruzamento de uma linha que se interpõe entre o ficcional relatado pelo narrador e a matéria-prima da qual emergiu:

> o importante aqui, agora, é lembrar como cheguei a ver o Avá que era bororo e se chamava Tiago. Assim o conheci. Vi-o uma vez, emplumando os ossinhos da filha morta de bexiga. Estava muito consolado, declinando, no compasso certo, uma ladainha em latim. Anacã, ao contrário, nada tinha com funerais, nem era

> bororo, mas caapor. Companheirão muito querido. Era baixinho, gordo, risonho. O mais parecido com um intelectual que eu encontrei num índio. (Ribeiro, 2001, p.204)

Para Angulo, em *Roteiro de Maíra* (1988, p.101), "no capítulo 'Egosum', é como se a polifonia se interrompesse, dando lugar ao improviso, similar à cadência, especialidade do Concerto, enquanto forma musical. A orquestra cala-se e o solista brilha". Ao lado de informações que podem ser apenas uma estratégia "anti-ilusionista", estão algumas referências que conduzem a leitura ao extratexto, tal como se verifica em: "Minas, aquela, há ainda ó Carlos e haverá, enquanto eu houver. É um território da memória que vou recuperar, se o tempo der. Ali luzem, eu vi, barrocos profetas vociferantes. Entre eles um me fala sem pausa nem termo. É o da boca queimada pela palavra de Deus: Isaías" (Ribeiro, 2001, p.207).

Minas é o espaço da memória do autor no qual está inscrita a imagem do profeta Isaías moldada na arte barroca, porém, duplamente significada por estar, também, impressa no discurso bíblico como aquele que anuncia a vinda do salvador entre os cristãos. São recortes da consciência autenticados pela expressão: "eu vi", ao molde de Gonçalves Dias (2002, p.63) em *I-Juca Pirama*: "E à noite nas tabas, se alguém duvidava/ Do que ele contava,/ Tornava prudente: 'Meninos, eu vi!'".

Mesmo considerando que a voz é a do autor, deve-se observar que a junção de *Ego+sum*, tomada aproximadamente como "eu sou", é um artifício de linguagem, construído dentro de um conjunto de outras vozes, que se conjugam com textos pertencentes a diferentes gêneros, como as ladainhas ou o relato oficial do inquérito. Há, portanto, a possibilidade de ser um recurso estilístico-estrutural de que o escritor lança mão para "quebrar o encanto", um contraponto ao testemunho indianista, posicionado num texto em que aflora o cunho indigenista.

O que suscita a afirmação da manifestação da voz do próprio autor são nomes de personalidades políticas, além do poeta Drummond, com quem Darcy viveu ou teve contato durante o período de exílio: "O que sei é da minha inveja enorme das vidas na morte dos meus dois amigos amados e apagados: Ernesto e Salvador" (Ribeiro, 2001, p.207), uma referência a Ernesto Che Guevara e Salvador Allende, presidente do Chile, de quem foi assessor.

Diante da posição que assume o capítulo em questão, é preciso lembrar que o termo *Homilia* contribui para que se estabeleça a ligação entre o enredo, o título dos capítulos e seus narradores que evocam o tema geral da parte: a palavra. A reiteração do assunto é veiculada nos títulos que sugerem os órgãos pertinentes à fala e ao alimento, tais como: "A comida" (XVIII), "O beiço" (XX), "A boca" (XXIII), "A língua" (XXVI), "A goela" (XXIX), "Verbo" (XXX), "O bucho" (XXXV) e "O vômito" (XXXVIII). Cada um, dentro de seu segmento narrativo, propõe que o leitor esteja compenetrado com o sentido da parte. É por meio da palavra, como alimento, que se estrutura a cosmogonia mairuna, como também, por ela, rumina-se a história de Isaías, nos seus pensamentos e inquietações frente aos dois mundos em que sua identidade se esbate.

O fechamento da parte dá-se com "O vômito", capítulo que faz emergir da boca do pastor Bob a profecia de um "Novo Messias" dentre os mairuns: "– Claro que pode! E por que não entre os epexãs ou mesmo os xitãs? Da outra vez, tendo os gregos, os persas, os romanos, os indianos, os chineses e muita gente mais civilizada e rica para escolher, o povo de Deus, Jesus, não foi posto na mão dos judeus?" (ibidem, p.237). Do anúncio à profecia apocalíptica: "– Dias virão em que não ficará pedra sobre pedra que não seja derrubada" (ibidem, p.239). Há, assim, uma antecipação do que seria o desenho das partes seguintes, que terão como eixo narrativo o distanciamento de Alma e Isaías. Ele se afasta de sua condição indígena e ela se deixa indianizar pelas experiências mairunas.

Canon, a terceira parte, é destinada ao relato da "união da natureza divina com a humana" (Angulo, 1988, p.126), proporcionando uma relação com o ritual católico da "transubstanciação do pão e do vinho em corpo, sangue, alma e divindade". Nos 17 capítulos que a compõem encontram-se os afluentes que derivam das duas primeiras partes. Seguem seu curso no mesmo ritmo dos anteriores, entrecruzando as ações e as personagens por entre os fragmentos. A linha narrativa de Isaías e Alma alcança o lugar almejado desde o início do itinerário dos dois: a chegada à aldeia dos mairuns.

Duas identidades que se polarizam diante dos objetivos que cada um busca entre os indígenas. Isaías retorna, é questionado pelos homens acerca dos conhecimentos adquiridos no mundo dos caraíbas e não consegue assumir sua condição de reintegrado à cultura: "para os seus é um estranho

e, para os civilizados, continua sendo índio" (Angulo, 1988, p.131). Por outro lado, Alma, oriunda da cultura do civilizado, impregna-se da mairunidade e se identifica com a forma de vida livre e espontânea que encontra na aldeia: "numa espécie de iniciação pelo avesso, ela se introduz na tribo e desenvolve uma sexualidade marcada pelo desespero, entregando-se de maneira desbragada a quem a quisesse, como se a liberdade prevista no comportamento indígena fosse uma redefinição transgressiva da sua sede de viver" (Candido, 2001, p.382).

Além da continuidade das biografias individuais, há, de modo especial, cinco capítulos que trazem no título um nome composto: "Maíra: Remui", "Maíra: Teidju", "Maíra: Jaguar", "Maíra: Avá" e "Micura: Canindejub". Todos têm a mesma forma de registro, ou seja, o primeiro nome remete ao deus a que representa, seguido de dois pontos que anunciam o segundo elemento da transubstanciação. A mesma regularidade do registro dos títulos está presente na organização das vozes que se manifestam em cada um. Primeiramente, a voz do narrador introduz a temática, apresentando o elemento mítico: "Maíra-Coraci, o Sol, roda sem pausa na imensidão redonda do azul celeste. [...] Às vezes, ele também se cansa desse gira-girar e deseja vir, por um instante que seja, ao seu mundo reformado" (Ribeiro, 2001, p.237). Em seguida, a voz passa para a entidade divina que deseja apossar-se do humano: "vou rever, agora, esse meu velho aroe. [...] Como pode continuar vivendo dentro desse corpo, Remui? Está gasto de tanto uso. Vê mal: sombras. Ouve mal: vozes e o cascavel do maracá" (ibidem). Após vestir-se com o corpo escolhido, há o pedido para que fale: "Fale, velhinho, fale aroe. Fale comigo!" Maíra ouve a voz da personagem, o que representa, na arquitetura narrativa, o fluxo de consciência: "O Avá veio e não veio. Este que veio é e não é o verdadeiro Avá. O que eu esperava, e que vi vindo dia a dia por terras e águas, não chegou. Aquele, sim, era o Avá mesmo, inteiro. Este é o que restou de meu filho Avá, depois que os pajés-sacacas[1] mais poderosos dos caraíbas roubaram sua alma" (ibidem). Terminado o excurso temático que expõe o assunto central do capítulo, a voz retorna ao deus, manifestando sua reação frente às sensações que acabou de ter em posse do corpo: "Este meu velho aroe está caduco. Quero sentir, ouvir gente jovem.

1 Refere-se ao mundo do civilizado em que Isaías permaneceu; os padres e missionários que aculturaram o indígena mairum.

Gente que crê ou, se não crê, vive. [...] Como estará meu jovem Jaguar, feito de músculo e tesão?" (ibidem, p.259).

A estrutura se repete nos demais capítulos em que há a fusão do divino com o humano. Assim, em "Maíra: Teidju", o corpo de oxim é o lugar de onde se eleva o lamento pelo desprezo oriundo de sua tribo. A introdução da voz do humano segue o exposto no anterior: "Fale, oxim, fale comigo, fale". Nesse capítulo, a voz do feiticeiro encerra o episódio sem retornar ao deus Maíra. O que o diferencia dos demais é a inserção de uma fala marcada (italizada no texto) que intercala a voz do divino: *"– Que é isso que esvoaça! Sai bicho, sai desgraça. Que será essa língua fria de morcego que lambeu meu cangote? Sai: é o andirá*[2] *imortal? Será o morcegão, outra vez, me atentando? Sai, esganado, vá chupar a nuca de sua mãe"* (ibidem, p.270).

O deus Maíra mergulha, ainda, no âmago de Jaguar em "Maíra: Jaguar": "isto sim é um corpo mairum como deve ser. [...] O corpo todo está aceso, pronto, de alcateia. [...] Cuidado! Preciso ter cuidado. Estou assustando demais Jaguar. Pode enlouquecer. Calma, meu filho, calma. Agora, fale. Fale, meu genro, fale: – Eu andava vadiando pelo pátio, ia daqui prali, até que senti a presença dele. Foi antes do sol se pôr" (ibidem, p.285). Como se pode notar, ocorrem as mudanças de voz à medida que a narrativa vai cedendo espaço para a inserção do assunto principal. Jaguar é o responsável por relatar a argumentação do aroe quando esse o convence que será o futuro tuxaua. No final, o jovem é incitado por Maíra a falar de sua vida amorosa: "– E safadeza, muita? – Jaguar relaxa os músculos tensos e repassa com gozo seus gozos maiores. Ó! Como a Canindejub, não há. [...] Gosto muito de Inimá também, mas é diferente" (ibidem, p.289).

Em "Maíra: Avá", o divino toma posse do corpo de Isaías: "– Eta merda de corpo este, desgastado de tão mal gastado. [...] Se fosse para ser assim, eu podia ter deixado as gentes como as fez meu Pai. Fale, desgraçado. Fale, Avá" (ibidem, p.301). A voz que emerge de Isaías reitera o que já foi exposto em capítulos anteriores: "uma crise de personalidade, motivada pelo fato de situar-se à margem de duas culturas, sem pertencer a nenhuma delas. Essa falta de integração gera o homem marginal, localizado entre dois mundos mentais diversos" (Angulo, 1988, p.137-8).

2 Darcy Ribeiro (1996) aponta como "índios genéricos" os que foram despojados de suas especificidades culturais, mas nem por isso foram assimilados pela sociedade nacional.

Mais uma vez o olhar do índio marginalizado faz que se veja o estado de deterioração dos mairuns: "Como tudo é diferente do que eu esperava. É verdade que eu também não sou o mesmo. Não olho nada com os olhos de antigamente. Mas como tudo mudou. [...] Aqui estou na minha aldeia, devolvido a ela, mas não devolvido a mim mesmo. Começa a ser cada vez mais difícil sentir-me mairum dentro de minha pele" (Ribeiro, 2001, p.301-3). O longo texto de exposição do tema central resulta das dificuldades que encontra na aldeia, em sua nova forma de viver e da repulsa que sofre em meio aos índios que não o consideram corajoso o bastante para ocupar o cargo a que foi destinado. Encerra o episódio num tom melancólico de quem já não possui o "apetite voraz para viver" como os mairuns: "sou uma pobre máquina de pensar e de rezar, que Deus me ajude" (ibidem, p.305).

Ao lado dos mergulhos do deus Maíra nos humanos, há seu irmão gêmeo que, também, incorpora-se para sentir os prazeres:

> Aquela mulher... ela sim! Nela entro: ó, é uma caraíba. Mas gosta de ser a Canindejub. Mais ainda gosta de ser mirixorã. [...] Ó, corpo claro, gozozo. Boca de todos os gostos. [...] Eu bem que queria ficar aqui nesse calorzinho do seu itã que pede um filho. O outro posso dar. Claro que posso. Mas não, agora fala, fala que ouço. A isto vim, escutar. Fala meu bem. (ibidem, p.313-4)

Nesse episódio, a voz de Alma revela o estado em que se encontra em meio à adaptação ao mundo mairum, ao seu trabalho e à condição de mirixorã, mulher que todos os índios da aldeia querem ter, menos Isaías, um decadente na visão de uma mulher não índia que se integra à cultura indígena, mesmo com o temor de que sua presença possa causar transtornos em relação aos que gerenciam o Posto da Funai. Toda a excitação que percorre a vida de Alma entre os mairuns desencadeia, na voz de Micura, o anúncio da futura gravidez: "É, meu bem, vou deixar você aí brincando de mirixorã e de oxim. [...] Qualquer noite destas eu volto. Então, quem sabe? Talvez deixe uma semente" (ibidem, p.316). Com isso, fecha-se o processo de transmutação do divino em humano e fica preenchida a lacuna da concepção dos gêmeos paridos por Alma. Há um indicador, possível, mas não absoluto, de que Micura a teria fecundado.

A quarta e última parte da obra, *Corpus*, relaciona-se à "mairunfagia": "como se os brancos iniciassem a deglutição dos índios" (Angulo, 1988,

p.142). São 11 capítulos que levarão ao *Indez*, onde os temas abertos durante a narrativa se entrecruzam "sem identificação ostensiva, mas perceptível, como se estivéssemos dentro da corrente de consciência, não de um indivíduo, mas de uma coletividade díspar" (Candido, 2001, p.385).

A trança narrativa continua a biografia individual de Alma que, num longo encontro com sua consciência, revela seu estado de gravidez e marca o tempo de sua estada entre os mairuns: "quem diria que eu ficaria aqui dois anos e pico? Esses são os vividos, quantos virão?" (Ribeiro, 2001, p.325). Um fluxo que desliza em direção à ocupação das mulheres e do pouco trabalho dos homens, à preocupação com a gravidez e o momento do parto: "estou gravidíssima, vou fazer uma criancinha. Vou parir" (ibidem, p.327). Além disso, entremeado ao medo de parir numa aldeia, uma alusão ao primeiro capítulo em que é encontrada morta ao parir os gêmeos, Alma descreve seu encontro com Jaguar, nas praias do Iparanã. Dúvidas e reflexões acerca de sua identidade cedem lugar ao gozo do corpo indígena que se desnuda pela primeira vez aos seus olhos sob a luz do sol.

A personagem encerra sua biografia individual no capítulo LX, "He muhere te", no qual aparecem três aspectos importantes que evidenciam o desfecho de sua trajetória narrada no início da obra. O primeiro deles é a explicação que Jaguar lhe dá em relação à dupla existência na vida/morte:

> usava a palavra oco e apontava a minha xota, dizendo que é o oco da vida e tem o mesmo nome de certo patuá não sei de quê, cheio de ossos emplumados, que é o oco da morte. Por um se nasce aqui neste mundo, dizia ele, por outro se nasce lá no outro mundo. Por isso, dizia, o defunto daqui é o bebê de lá e o bebê daqui é o defunto de lá, e são chamados também pela mesma palavra. (ibidem, p.345)

A referência à duplicidade existente entre nascer e morrer pertencentes aos dois mundos "aqui" e "lá" marca o encontro de duas culturas que têm no binômio significados diferentes. Na cosmogonia mairum o mundo dos mortos é o mundo dos vivos, assim, o texto apresenta-se como uma preparação de Alma, diante da possibilidade de morrer ao dar à luz. Isso é visto pelo olhar do leitor que, ao conhecer o desfecho, infere tal situação, porém, aos olhos de Alma, não passa de um amontoado de falas sem sentido.

O segundo ponto importante nesta relação é a reflexão que se faz a partir do parto de uma índia:

> vi Mbiá, a neta querida de Moita, parir. [...] Quando deu aviso de que era hora, o marido Náru e o irmão Jaguar, que estavam à espera, começaram imediatamente a abrir um buraco no meio da casa e cobrir com folhas de pacová. [...] De repente Mbiá começou a parir: vi muito bem a cabecinha despontando amarfanhada, pela abertura do oco. [...] Acabando de parir, Mbiá um pouco vacilante se levantou, voltou-se de frente para Náru e disse: – Eu pari. Ele respondeu; – Eu também pari. (ibidem, p.347-8)

O cenário apontado pela descrição dos rituais do nascimento de uma criança que é amparada não só pela mãe, mas pela presença do irmão e do pai, desencadeia no pensamento de Alma uma angústia pelo fato de ser uma estranha nesse ambiente, no qual parir é algo que não causa preocupação aos moradores, vista a frequência com que ocorrem e a facilidade que têm as mães mairunas em parir. Quem estaria preocupado com a canindejub, a mirixorã que não deveria ter filhos? É um aspecto relevante na construção do desfecho da biografia individual de Alma, pois a agonia da personagem diante da tranquilidade de Moitá e Pinu, ambas índias, ao presenciarem o parto, constitui uma espécie de explicação do episódio da morte.

Esse procedimento temporal, denominado analepse, solicita o preenchimento de uma lacuna que o leitor tem em mente desde o contato com a cena do primeiro capítulo e que, agora, a reorganiza dentro da linha narrativa para desvendar o motivo de uma mulher não índia, com traços de tinta pelo corpo, ao modelo índio, ser encontrada morta ao parir gêmeos na praia do Iparanã. Do fato emergem as reflexões da personagem, que são o terceiro ponto a ser destacado no relato do capítulo "He muhere té", traduzido pelo próprio narrador como: "estou agonizante mesmo", ao se referir a Náru, na rede, após o nascimento do filho. É uma agonia anunciada:

> Eu vi! Agora tenho que pensar é no meu próprio parto. Quem abrirá o buraco se não tenho marido, nem irmão? Quem me sustentará pelo sovaco? A quem direi: eu pari? E quem me dirá, reconhecendo-se pai: eu também pari? E sobretudo Alma, meu bem, filhinha do seu Alberto, lá do Cosme Velho, sobretudo, Alminha, você não é mairuna, não! Quem garante que você só por estar aqui vai parir fácil que nem elas? [...] Sobre nós pesa até hoje a praga divina: hás de parir com dor.

> O melhor, Alma, minha amiga, companheirinha lá do Jangadeiros, o melhor mesmo é você sair daqui depressa, com a ajuda desses gringos, amigos de Isaías. (ibidem, p.348-9)

Toda a tensão estabelecida nas inquietações de Alma coincide com a expectativa do leitor no encontro do incidente que esclareça a possível saída da personagem da aldeia até a praia e o motivo que a levou tomar tal decisão. Este exercício de construção do enredo cabe apenas ao leitor, pois nem o narrador com sua onisciência, nem as reflexões de agonia revelam o motivo do afastamento dentre os indígenas. A suposta saída anunciada no excerto anterior faz parte apenas dos pensamentos de Alma e pode ser tomada como uma das pistas, se o objetivo for a investigação, mas a narrativa deixa para o leitor preencher o desfecho da biografia.

A linha biográfica de Isaías também aponta para índices relevantes no desfibramento dos nós que constituíram sua identidade ao longo das três primeiras partes. No capítulo LIX ("Os semens do espírito") está o relato mais contundente que desenha o perfil binário e contraditório da personagem. Aqui, o narrador estampa as principais causas da desmoralização de Isaías e de seu aparente fechamento à condição de indígena. As evidências de seu convívio na aldeia apontam para um ser transfigurado etnicamente, um indígena alcançado pela fronteira da civilização. As relações com Inimá, sua mulher, não passam dos servis costumes de lhe servir a comida; com Alma, não existe nenhuma aproximação a não ser nos seus pensamentos: "que estará sucedendo com Isaías?, se pergunta" (ibidem, p.339). Recortes de situações que o enquadram fisicamente como um homem solitário,

> reduzido a uma calça puída [...]. As mãos cruzadas nas costas, a cabeça inclinada para a frente. Já não vai ver chegarem e saírem as ubás. Também não vai ao Posto visitar seu Elias e beber café. Nem quer saber dos gringos, senão para pedir coisas para Inimá. A Alma mesmo evita, com temor dos seus modos despachados, dos seus rompantes. (ibidem, p.339).

A conjunção desses fatores resulta do estado de "aculturação" sofrida pela prática missionária que transforma os indígenas em "ninguéns, que não sabem de si e não servem para ser índios nem civilizados" (Ribeiro, 1996, p.12). O exílio que Isaías encontra é a presença de oxim que, curioso

pelos interesses do mundo externo à aldeia, oferece audição para as histórias dos grandes pajés, santos e demônios e do "absurdo ridículo" que é o giro da Terra em torno do sol. Para ele, quem gira é o sol, pois o vê "rodando" todos os dias. Ao se colocar como autoridade frente ao pouco saber de Avá, explica a condição rara que lhe foi consolidada. Somente o velho feiticeiro conhece sua intimidade e, à sua maneira, compõe o quadro que domina a desmoralização daquele que viria a ser o tuxaua:

> Isaías sofre de uma ambiguidade essencial. Provavelmente porque sua mãe, Moita, sururucou demais com muitos homens, misturando diferentes semens. Como esses homens não ficaram de choco, quando ele nasceu, isto o fez débil, fraco e confuso. [...] Por uma parte, ele é um homem-onça e, como tal, devia ser forte, vigoroso, corajoso. Por outro lado, é um homem-micura e, como tal, fraco, pálido, preocupado com coisas espirituais. (Ribeiro, 2001, p.342)

Existe na personagem a presença dessas duas substâncias. Seria necessário separá-las para que ocorresse a transfiguração, deixando o lado da herança micura, sua parte lunar, antijaguar, para fortalecer o lado Jaguar: "teria de abandonar tudo e sair de imediato, sair já, agora mesmo, com seus próprios pés, em busca de Ivimaraeî, a Terra sem Males" (ibidem, p.342), aponta oxim, como solução para sair da condição "de índio genérico".[3]

Avaeté (capítulo LXI) traz, em seu conteúdo essencialmente lírico, o eu de um indígena encouraçado na pele de Avá, porém deculturado dos valores de sua indianidade. Expressa, então, a vontade de obter o amor divino e humano, entrelaçados pela obsessão da morte. Por isso:

só quer devolver-se outra vez ao mais íntimo do seu oco, para a arguição divina. Súplica monocórdica de sua tristeza de ser homem vivente que ama, que sofre e que sente.

Ó Deus, meu Deus de luz, fonte de águas fluentes. Pedra dura, fria penedia. Senhor, que será de mim, sem seu amor?

Aqui estou, outra vez, Senhor: vazio de Ti, vazio dela. [...] Mas meu coração estremece, suspira e vela. Que será de mim, sem ela? (ibidem, p.351)

3 Segundo Angulo (1988, p.76), "Darcy Ribeiro (1974, p.21) coletou e registrou *miassu* por oposição a *tuxaua*; este seria destinado ao mando e aquele ao trabalho. Silveira Bueno (1983) traz *miassuba*, 'escravo'".

Nos episódios destinados à biografia individual de Isaías não se encontram indícios de seu afastamento da aldeia. Notam-se, em trechos de outros segmentos narrativos, algumas pistas que podem fazer o leitor entender o desfecho de sua linha dentro do romance. Em *Kyrie* (capítulo LXIV), por exemplo, Padre Vecchio afirma: "– O nosso anjo se foi, padre Aquino. Como nos enganou aquela fraqueza disfarçada de virtude. Afinal, teve a força de romper conosco" (ibidem, p.361). Ou também, em "Tuxauareté" (capítulo LXV), em que o velho aroe anuncia diante de Jaguar, o jovem sobrinho de Isaías: "Quem amarra um homem é seu tuxaua. Tuxaua temos. A amarração é que faz um miaçu-guerreiro. Homens novos temos agora. Guerreiros mairuns. Agora e sempre" (ibidem, p.369). A referência ao novo tuxaua remete ao afastamento da possibilidade da permanência de Isaías na aldeia, uma vez que seria ele o tuxaua, seguindo a ordem da descendência de seu clã. Assim, mais um fio se rompe desse novelo. O Avá é substituído por um Jaguar, que fez "seus miaçus, um por um, aqueles dez homens, do primeiro até o último" (ibidem, p.368).

A evidência maior da passagem do isolamento à integração da cultura do civilizado dá-se em *Indez* (capítulo LXVI), no qual se encontram as vozes de personagens que compuseram as biografias individuais e coletivas da narrativa, com exceção das vozes dos deuses Maíra e Micura. O capítulo final da obra, composto por um texto contínuo, sem paragrafação, traz uma marca italizada na parte em que se refere à voz dos indígenas Inimá e Jaguar, ou quando se refere à índia Teresa, devolvida pela esposa de um deputado por acusação de canibalismo. As vozes das demais personagens não possuem tal indicador.

A sinalização gráfica dá-se em virtude de sobrelevar o discurso indígena, ou seja, fazer emergir a existência do índio em meio a outras tantas vozes não índias. Daí se pode inferir que Isaías já não pertence mais ao universo mairum, pois sua voz, paralela a de Gerturdes, a linguista norte-americana, representa uma das linhas narrativas do civilizado. É, portanto, visível, graficamente, e compreendido pelo contexto, o momento em que o ex-índio-missionário se engolfa pela fronteira da cultura do civilizado: "Vou fazer como a senhora está mandando, dona Gertrudes: traduzirei como a senhora quer, palavra por palavra. Mas garanto que assim nenhum mairum vai entender Mateus nunca jamais. Faça a minha vontade, por favor, seu Isaías. Estas são as instruções que eu dou ao senhor" (ibidem, p.374).

O capítulo encerra a obra, mas cumpre outra função diante dos pontos de vista que se cruzam nos falares (des)encontrados, no mesmo ritmo das vozes quinhentistas que ressoaram nos primeiros encontros da Europa com a América indígena. "Agora, como no passado, são sempre as mesmas entidades que se defrontam: uma etnia nacional em expansão e múltiplas etnias tribais a barrar seu caminho" (Ribeiro, 1996, p.20). Lado a lado, a exemplo dos capítulos anteriores, as vozes dos índios formam um coro no "tremendo desejo de sobrevivência e alegria de viver" (Galvão, 1981, p. 185) e se dissipam no encontro com o colonizador, alegoricamente expresso na imagem da morte que percorre a narrativa.

A concentração de vozes num único espaço revela que o romance deixa em aberto um espaço próprio da ficção, tal como se infere do significado de *Indez* (capítulo final), ao apontar para a possibilidade de se construírem novas histórias a partir dos temas presentes, indicadoras, portanto, da encarnação de vários papéis a serem ditos e/ou escritos, tendo como horizonte o encontro com o "outro". Todas as indagações que a obra traz, pontilhadas pelo estilo irônico de Darcy ao lidar com os conceitos de cultura, mostram o impacto da civilização sobre as populações tribais transfiguradas etnicamente pelo modelo cultural eurocêntrico. Segundo Spielmann (2001, p. 425), o conceito expresso em Maíra é o de "uma sociedade indígena civilizada, moderna, pois não se constrói nenhum índio idealizado, preso a um modo de pensar 'mítico' e 'selvagem'. [...] Darcy reagiu à crise de 'autoridade etnográfica' ao 'abrir' um espaço possível para a voz dos subalternos". Na mesma perspectiva em que se dá a circularidade das vozes no capítulo final da narrativa, lê-se a continuidade do avanço da ação civilizatória sobre a aldeia, o que traduz, consequentemente, a abertura, também, de uma nova história a ser escrita em relação à cultura indígena.

Tal característica instala a obra no que se pode denominar de literatura indigenista, visto que surpreende o leitor com uma narrativa fundada a partir de diversos pontos de vista. Ainda que construída sob o aspecto ideológico do não índio, sendo a cultura indígena vista por um narrador plural, emoldura um quadro que se opõe ao conceito indianista e romântico, por sobrelevar o aspecto irônico diante da intervenção do mundo civilizado ao *ethos* indígena.

A matriz figurativa que estabelece relações arquetípicas é a morte dos gêmeos no primeiro capítulo, que faz a narrativa desmembrar-se em diferentes direções, a começar pela linha homem-mito-mundo, presente em

todas as biografias, que se parecem tecer individualmente, mas que vão se compondo de qualidades espácio-temporais até atingirem o coletivo. Da matriz inaugural da obra emana a vertente primordial do contexto indígena: gêmeos paridos por uma mulher não índia. Maíra e Micura, presença mítica na narrativa, são gêmeos e atualizam os contraditórios bem e mal. No contexto, o bem e o mal se confrontam dentro das marcas culturais, bem como geográficas, históricas e temporais de uma comunidade indígena que se vê enredada por forças polarizadas.

Quem melhor representa a agonia pela busca urgente do reencontrar-se é, sem dúvida, Isaías, pela afirmação do homem desindianizado, individual e coletivo ao mesmo tempo e, por sua vez, composto de atributos perturbadores que o afastam de civilizado também. Diante do labirinto de indagações de *Maíra*, e da configuração da obra, esta leitura não se ateve somente ao episódio-referência, como se entendia possível, pois o universo figurativo é extremamente significativo para o presente trabalho. Assim, o desfibramento das biografias torna possível a leitura da condição do indígena brasileiro frente à presença do civilizado, pelas quais se visualizam os horizontes do idealismo tocados pela visão crítica, que transubstancia a imagem do herói generoso no nativo transgredido pelo espaço hostil.

Episódio-referência

Capítulo XV – "Retorno"

Aqui estou, afinal, em Santa Cruz, esperando para ir adiante, voltando atrás.

> Ó Deus de Roma que não me iluminou
> Ó Deus do Céu que não me viu
> Meu Deus, que invoquei em vão
> Meu Deus, que recusou a dádiva de mim
> Ó Deus, Senhor, todo-poderoso
> Me dê meu ser perdido no que seria
> Me dê a dignidade de uma cara mairum
> Me dê a tranquilidade de uma alma mairum.

Só Deus, onipotente, me pode socorrer. Se é que Deus, onisciente, quer se ocupar de mim ou de quem quer que seja.

Não sou soldado que regressa vitorioso ou derrotado. Não sou o exilado que retorna com saudade da raiz. Sou o outro em busca do um. Sou o que resulto ser, ainda, nesta luta por refazer os caminhos que me desfizeram. Saí menino, volto homem feito.

Saí menino, volto homem feito. Mas estou cheio de desgosto com o gosto de minha boca. Só me consola pensar que a aldeia redonda lá está à minha espera. Rominha minha... talvez não esteja no mesmo lugar, mas estará certamente dentro do grande cerco do Iparanã. A gente de cada clã, dentro de cada casa, já não será a mesma. Muitos estarão velhos. Alguns haverão morrido nesses anos e só serão visíveis ao velho aroe. Muitos, nascidos depois, serão homens e mulheres. Quantos filhos eu tenho de minha irmã? O velho tuxaua Anacã, meu tio clânico, estará vivo? Quem atará, agora, o nó da vergonha nos membros dos homens? Estará vivo o velho aroe Remui, meu pai verdadeiro, que me gerou no ventre de Moita? Meu velho pai continuará cumprindo sua sina de aroe, vendo e conversando com os vivos e com os mortos? Remui, guia místico de duas comunidades, sacerdote verdadeiro de Maíra-Coraci, o Sol, como te quero rever. Minhas irmãs e meus irmãos, tantos, da banda jub-amrela donascente, que será deles? Meus cunhados, meus sogros, meus enteados da banda azul-ouí, como serão? Quem estará à minha espera, para ser minha mulher? Quem haverá de levar no ventre para a banda de lá a minha semente de aroe?

Para eles volto, regresso, no desejo de retornar a um convívio que eu nunca devia ter rompido. Com que olhos eles me olharão? Que ao menos seja com a mesma entranhada ternura com que eu olharei para eles. Vendo, com doçura, a velhice nos que conheci maduros. Vendo, com gosto, nos meninos de ontem, os homens feitos de hoje. Vendo, com amor, toda a gente nova que nada sabe de mim.

Como saí muito menino, mas fornido de ossos e coberto de carnes firmes, eles buscarão em mim a estatura que houvera tido se não fossem tantas pestes e asmas desses ásperos invernos romanos. Se não estivesse aí a minha memória para dizer-me que eu sou eu; se não estivesse aí tanta lembrança me vinculando ao que fui, eu mesmo não me reconheceria no homem esquálido, vergado, que volta para casa. Excetuando a memória que nos ata

aos dois, que temos nós de comum? Meus idos podiam ser de outro. Eu realizo a mais improvável das minhas possibilidades. Nada tenho com o menino de então, ou quase nada. Com o homem que eu seria menos ainda. Sou apenas o desejo ardente de vir a ser um pouco do que poderia ter sido, se não fossem tantos desencontros.

Meu Deus-Pai, criador do céu e da terra
Meu Deus-Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor
Morto na Cruz, por vontade do Pai, para nos salvar
(Salvar quem se houvera salvo sem o Teu santo sangue)
meu pobre Anjo das Trevas, servo rebelde do Senhor
Minha Nossa Senhora: útero de Deus
Meu Deus-Pai, mairum: Maíra-Monan
(Com seu membro imenso crescendo debaixo da
terra, como uma raiz para todas as mulheres)
Meu Deus-Filho: Maíra-Coraci, Sol luminoso.
Micura, teu irmão fétido: gambá sarigüê
Mosaingar, homem-mulher, ventre de Deus
Deus-Pai, Deus-Filho, Arcanjo Decaído
Maria Santíssima, Açucena do Senhor
Maíra-Monan, Maíra-Coraci, Micura
Mosaingar: parida dos Gêmeos de Deus
Meu Deus de tantas caras, eu que tanto creio
como descreio, peço a cada um e a todos; rezo
e peço humildemente;
Que eu não chegue lá, se esta é Tua vontade
Mas, se chegar, que eu possa um entre todos
Indistinguível. Indiferenciável. Inconfundível
Um índio mairum dentro do povo Mairum.

Sei bem que estou variando outra vez, com essas minhas rezas entreveradas. Dói pensar na dor que elas provocam no velho padre Ceschiatti, sempre cheio de horror e de tristeza quando eu lhe repetia uma dessas minhas loucas invocações. A mim também me doía com um sentimento fundo de pecado, de fracasso e de frustração. Hoje, não me importa. Sei afinal que hoje e sempre rezarei assim.

Eu sou dois. Dois estão em mim. Eu não sou eu, dentro de mim está ele. Eu sou eu. Eu sou ele, sou nós, e assim havemos de viver. O velho confessor não estará jamais no futuro, esperando por mim, antes da missa para me esvaziar outra vez de mim. Eu também não estarei jamais tremendo de medo dessa hora da verdade, da antiga verdade, da verdade dos outros. Agora viverei com a minha verdade, a minha verdade entreverada. Deus do céu, meu pai e meu tio. Deus e Deus e Maíra. Maíra é Deus.

Este é o meu caminho de volta a Mairum, o povo de Maíra. Lá tenho o meu posto, o meu lugar. Lá sou um homem da banda do nascente: dos que veem, de madrugada, o nascer do sol, sentados no fundo das suas casas. Sou dos que seguem com respeito o grande rodeio d'Ele pela enormidade do céu. Sou dos que se sentam juntos, todas as tardes, ali no pátio, do outro lado do baíto, para ver o pôr-do-sol. Sou um jaguar, do clã que dá os tuxauas, dos que jamais matam um jaguar-onça, mas que cobram uma pele de onça de cada homem que queira ser muito homem. Principalmente daquele que queira deitar com uma das minhas irmãs, com uma jaguar. Sou recíproco dos carcarás, que estão do outro lado da aldeia, atrás do baíto. Da nossa casa é impossível ver a casa deles. Da casa deles é impossível ver a nossa casa. Mas eles e nós formamos uma unidade, um verdadeiro nós, aquele nós mais profundo, de quem sabe que não pode viver nem morrer sem o outro.

Lá, eu, o Avá, sou o irmão, o tio, o cunhado, o genro de muitos e muitos homens, de muitas e muitas mulheres. Com eles viverei, sabendo, só de olhá-los, quem é quem, de onde vem, que espera de mim, o que posso e devo fazer em relação a eles. Andando na aldeia entre as mulheres ou sentado no baíto, embolado com outros homens, verei e distinguirei em cada qual sua natureza de pacu, de tapir, de tracajá, de quati, sabendo só por isso, de cada um, se é casável ou não comigo ou com os outros, ou se são impedidos, proibidos, incestuosos. Cada um deles também me reconhecerá como o tuxauarã Avá, da casa do Jaguar, o uruantãremu que reencarna Uruantã, o antigo tuxaua, irmão de minha avó Putir que será reencarnado no neto de minha irmã Pinu, que há de nascer.

Tudo isso vou reviver. Tudo isso que eu me esforcei tanto para que não morresse dentro de mim, mas que não podia viver, senão na lembrança, agora, vai reviver. Tudo isso, amanhã, estará pulsando como vida lá na aldeia pra mim e para todos. Lá verei, a ela, aquela gaviã azul que será minha mulher.

Verei também e quem sabe até conhecerei, na escuridão da noite do pátio, uma daquelas mirixorãs. Como eu gostaria, hoje, de ter uma mirixorã aqui deitada comigo, me bolinando, sururucando. Elas vêm dos clãs novos, dos que chegaram mais tarde. Por isso vivem no lado de cima, no espaço que roda da aldeia abriu para eles, sabe-se lá quantos séculos. São de certa forma inferiores. Não, talvez não sejam inferiores. Dizem que eles entraram para o mundo dos mairuns como cativos de guerra. Mas, sendo gente muito bruta e covarde, não podiam ser comidos. Foram ficando ali, foram vivendo ali e foram se misturando conosco. Um dia aprenderam a fazer clãs como os nossos. Depois, não se sabe quando terá sido, se integraram na aldeia [...]. (p.107-10)

3
Meu tio o Iauaretê: fronteiras da linguagem e da figuração (João Guimarães Rosa)

> *Em Meu tio o Iauaretê, justamente, Guimarães Rosa deixa bem claro, que esse limes sobre o qual se jogam os destinos tanto da existência quanto da essência nacionais, só pode ser pensado a partir e através do índio, da sua cultura, da sua anterioridade e ulterioridade em relação ao Sentido: do seu estar em todo e em nenhum lugar, da sua atopia e da sua acronia em que se revela o significado integral do que é Espaço e Tempo.*
>
> Ettore Finazzi-Agrò

O conto *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa, foi publicado pela primeira vez em 1961, na revista *Senhor* e, em 1969, na obra *Estas estórias,* organizada pelo próprio autor, como publicação póstuma. É a saga de um mestiço enviado ao sertão com o propósito de exterminar as onças daquela região. Vive em um rancho em precárias condições, onde um visitante o encontra e passa uma noite ouvindo seus relatos que se constroem em torno de homens e onças. O que o visitante não espera é vê-lo transformar-se no próprio animal, dadas as afinidades com ele. O desfecho de morte que surpreende o leitor no final dá-se em virtude do choque entre duas culturas: uma que tenta seu retorno à condição primitiva (a do índio), regressando ao universo totêmico felino, e a do civilizado, amedrontado diante do poder de metamorfose e simbolicamente traduzido no poder de destruição da arma de fogo.

Mesmo diante da extensa crítica já edificada em torno de Guimarães Rosa e de sua temática mítico-filosófica recorrente, apresenta-se, aqui, uma

das possibilidades de leitura do texto rosiano, visto como uma fonte inesgotável de novos dizeres e de diferentes olhares acerca da riqueza cultural expressa no caráter experimentalista da linguagem legada a gerações que o instalam no mais alto patamar da literatura brasileira.

Escolher o indígena como foco nessa reflexão poderia desencadear uma série de indagações no entorno desse tema tomado inúmeras vezes pela crítica. O que desafia a leitura neste momento, no entanto, é observar como se articulou a saída do espaço canonizado da literatura, em que a feição do índio é delineada como figura temática na formação da cultura brasileira, para adentrar numa esfera em que a linguagem se constrói em estado primitivo, pela voz do onceiro, dando à fabulação uma característica imperativa.

Assim, o conto revela um enredo que dissolve em sons os aspectos pitorescos, de cor local, dos tipos humanos elaborados por escritores românticos, por exemplo, em que a presença do nativo na narrativa demarcava muito mais os limites de espaço e de história do país que se autodescobria do que a própria existência cultural calcada em seus sintagmas. Uma pulsão nacionalista que estabelecia um Brasil contaminado por culturas e etnias diferentes, mas que justificava, na invenção, a presença viva do colonizado como ideal representativo de um processo genealógico sem se afastar das normas europeias.

Na estrutura monofônica do conto em estudo, no entanto, segundo a leitura de Machado (2000, p.280), "o signo verbal extrapola seus próprios limites, revelando a palavra como cenário não só de letra e voz mas, sobretudo, de corpo em movimento". Dessa forma, os componentes interativos – voz, corpo e movimento – são conjugados no monólogo dialógico (se considerado o interlocutor virtual) para definir o contorno da imagem do indígena de descendência mestiça, herdeiro do clã jaguar, que se vê em busca da recuperação de sua própria identidade. A força dessa composição mito-poética, segundo Finazzi-Agrò (2001, p.133),

> consiste no desvio contínuo em relação aos lugares comuns da palavra e do sentido, em vista de uma linguagem (de um *lógos*, de uma lógica...) insólita, misturada, multíplice, ilocável: num movimento que nos leva até os próprios fundamentos da língua, até à fonte secreta de onde brota a linguagem humana, desvencilhando-se penosamente, recortando-se precariamente do seu fundo ferino.

O ponto de partida e o ponto de chegada do enredo do conto é a presença do indígena vertida na recuperação do mito, no qual a presença da onça tem a função de representar simbolicamente a sua origem, ou seja, ser índio, pertencer a um povo. Porém, a visualização desse aspecto no texto dá-se antes pela linguagem que se estabelece como objeto, que incorpora espaços inesperados, verificáveis à medida que são mais vinculados ao espaço do dizer textual do que pela sua figuração como personagem heroica. Os elementos espaço, tempo, enredo e personagem unem-se numa construção indissociável, em que o narrador-protagonista sobrepõe-se ao visitante, utilizando apenas o recurso da fala.

Ao assumir a condição de contador de sua história, revelando-a por meio da experiência com as onças, o mestiço encena sua identidade animal, o que lhe outorga o lugar dominante tanto do discurso, quanto da ação, uma vez que seu ouvinte se encontra em posição de espectador. O poder da metamorfose só a ele pode ser concedido, visto ser descendente do clã jaguar em seu parentesco matrilinear: filho de mãe índia e pai branco. Assim, Campos (1992, p.59) considera que "não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história".

Toda essa articulação narrativa desemboca no ato central que é a negação concretizada pelo mestiço em relação ao mundo vivido anteriormente – ele fora enviado para a missão de "desonçar" o sertão porque não se adaptava ao trabalho de assassino e, posteriormente, por ser considerado incompetente na lida com a lavoura. Assim, sua condição de descendente de índio, na concepção do civilizado, o habilitaria ao trabalho de onceiro: "Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. Me pagava. Eu ganhava o couro, ganhava dinheiro por onça que eu matava. Dinheiro bom: glim-glim... só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo" (Rosa, 1985, p.163).

A partir do convívio com os animais e do desapontamento ante a civilização que o rejeitou, é delimitada a fronteira do percurso de volta ao seu clã tribal que, consequentemente, o levará à ruína. Em meio à solidão do sertão, vivendo cercado por uma organização natural contrária à vivida anteriormente em meio ao não índio, assume hábitos que o fazem entender, por exemplo, os ensinamentos que sua mãe lhe ensinara quando criança.

Dada a complexidade de fios que se entrelaçam no decorrer da fala, o conto pode ser observado de vários ângulos, tais como o mítico, que retoma o ritual da aquisição do fogo, sinônimo de bem-estar e de destruição, ao mesmo tempo, da humanidade; a procura pelo reconhecimento de si mesmo com o totem (a onça) pelo mestiço; o universo civilizado *versus* o primitivo, e a figuração do índio pela palavra da cultura organizada no léxico e no sintagma textuais.

Um dos principais elementos que figura como agente desencadeador da ruptura com o mundo civilizado para alcançar o limite de sua identidade primeira é o fogo. Esse assunto já foi analisado notoriamente por Walnice Nogueira Galvão (1978), em seu célebre capítulo "O impossível retorno", da *Mitológica rosiana*, e merece atenção no que diz respeito à tentativa de retorno à sua raiz étnica. O texto de Galvão resgata o fio condutor que entrelaça a relação da onça e o fogo em contato com o clã a que o índio pertence, partindo da estrutura do mito "O fogo e a onça", dos índios Kayapó.

No mito Kayapó,[1] o fogo pertence à onça e lhe é roubado pelos índios. À onça foi deixado apenas o reflexo nos olhos que brilham no escuro. Posteriormente, passa a caçar com os próprios dentes, comer carne crua e a odiar os humanos em razão do roubo. Como se pode notar, a presença do fogo em meio indígena marca a transição entre o mundo pertencente ao primitivo, ao cru, e o mundo cozido introduzido na cultura do nativo. Assim, a tentativa de retorno ao clã tribal construída na narrativa rosiana seria a opção mais coerente quanto à figurativização do índio: deixaria o mundo do cozido, do civilizado, para retornar ao cru, ao estado de natureza, o que o aproximaria de modo decisivo à sua identidade.

Nesse ir e vir conflitante que envolve a identidade do narrador-onceiro, o fogo está presente em diversas situações e se torna importante na construção do percurso da personagem, quanto à tentativa de retorno ao seu clã natural. Ele passa a onceiro justamente porque não quer usar a arma de fogo para matar o humano, como relata ao seu ouvinte:

> Oi: eu tava lá, matei nunca ninguém. No Socó-Boi também, matei ninguém, não. [...] No Socó-Boi, aquele Pedro Pampolino queria, encomendou: pra eu

1 Walnice Nogueira Galvão (1978, p.16-8) refere-se ao mito Kayapó na versão de Horace Banner, publicado em seu trabalho *Mitos dos índios Kayapó*, intitulado "O fogo da onça".

> matar o outro homem, por ajuste. Quis não. Eu, não. [...] Aquele Pedro Pampolino disse que eu não prestava. Tiaguim falou que eu era mole, mole, membeca. (Rosa, 1985, p.186-7)

É pelo fogo que ameaça queimar o rancho em sua saída: "Ixe, quando eu mudar embora daqui, toco fogo em rancho: pra ninguém mais poder não morar. Ninguém mora em riba do meu cheiro" (ibidem, p.162). É, também, o fogo simbólico originário da ingestão da cachaça, principal estimulante para que o mestiço conte sua saga e destrave a língua: "Sei fazer, eu faço: faço de caju, de fruta do mato, do milho. Mas não é bom, não. Tem esse fogo bom-bonito não" (ibidem, p.161). Ainda, o que deu ao visitante a oportunidade de encontrar o rancho do mestiço: "Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A'pois" (ibidem, p.160), e, no desenlace do enredo, morre pelo efeito da arma de fogo: "Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... [...] Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não..." (ibidem, p.198). É de fato um fogo cruzado sobre a cabeça identitária de um índio que se "entre-vê" com a origem (o mundo do cru, da zagaia) e a civilização (do cozido, da arma de fogo), sem saber quem é. Nessa zona limítrofe, o mito se eleva para "repropor aquele passado no seu apriorismo fronteiriço, na sua essência virtual e preliminar: como uma instância, afinal, tornando possível a identidade e a significação" (Finazzi-Agrò, 2001, p.150).

Atada à concepção mítica, encontra-se a herança jaguar, matrilinear, que consideramos a mais forte na construção da narrativa. Se o fogo é o elemento catalisador que une os dois polos culturais, a presença da onça é uma constante que libera um poder de significação ainda maior na travessia figurativa em direção ao eu-índio. Justifica-se esse pensamento pelo conjunto de saberes e experiências encenadas no decorrer do conto que edificam a personagem nas suas duas tarefas a serem executadas: a primeira, desonçar o sertão; a segunda, desgentar a região. Em todos os microrrelatos há a presença dos animais, que conduzem o narrador-protagonista a se identificar e a justificar cada ação ou cada episódio que conta ao seu ouvinte, singularizando-se no meio deles: "cada onça é um indivíduo, com traços físicos imediatamente identificáveis, manias, preferências, caráter; o sobrinho, qual Adão nomeador, entre elas vive" (Galvão, 1978, p.27).

O que a estratégia de semelhança com o totem pode contribuir no percurso da personagem, considerado seu (im)possível retorno? Inicialmente,

a onça não se sujeita a código linguístico algum, portanto, neste sentido, está livre do mundo da linguagem do civilizado que o priva de sua condição e passa a entender o código não verbal, simbólico, que adquire a partir da aprendizagem com o contato, como alimentar-se sem sal, comer carne crua, gostar de sangue, saber como cada animal mata e come suas presas, dentre outros exemplos. O mais significativo dentre o conjunto de ações é aproximar-se do "ser" animal, realizando por meio da linguagem, de sua fala, sua própria existência.

Isso equivale ao axioma "penso, logo existo", que poderia ser traduzido para "penso como onça, logo sou onça": "Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer" (Rosa, 1985, p.188). Pensar e agir tal qual o totem, insere-o no mundo mítico que o faz membro de sua descendência jaguar: "Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura..." [...] "tou imaginando coisa boa, bonita" (ibidem, p.197).

Outro fator que o conduz à tentativa de identificação é seu estado nômade, condição *sine qua non* das tribos indígenas, o que significa não ter medo de vagar sozinho, a partir da apropriação de ações pertinentes à comunidade animal: "Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo" (ibidem, p.160). "Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça....Cê não pode entender onça" (ibidem, p.163). A demonstração de equivalência se faz por meio do pacto com ele mesmo: falar sem que o ouvinte o interrompa, isso lhe asseguraria a condição privilegiada de manipulação ou de convencimento, afinal, o medo pertence ao outro, ao que é diferente dos animais e que não conhece suas características: "Mecê escuta e não fala. Não pode. Hã? Será? Hué! Oi, que eu gosto de vermelho! Mecê já sabe...." (ibidem, p.165). Abeira-se de uma forma de coação frente ao ouvinte, indefeso perante a experiência do mestiço, mesmo de arma em punho: "Aqui roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida pra nós. Onça, elas também sabem de muita coisa" (ibidem, p.168). "Ela tem medo de mim também, feito mecê" (ibidem, p.170).

Como se pode notar, tanto no aspecto referente ao fogo quanto no aprendizado com as onças, há uma fenda entre o ser civilizado e o eu-índio. Essa

fissura será preenchida por um processo de desritualização pela memória até chegar ao ápice do esvaziamento: desumanizar-se. Isso ocorre gradativamente na narrativa de acordo com a negação de referências ao mundo do civilizado até o esgotamento de suas possibilidades em direção ao homem primitivo dotado de sentimentos que o atualizam dentro do corpo mítico herdado.

Há um eu disseminado no início do conto que vai se constituindo pela adesão a um mundo contrário ao do ouvinte, de modo que exige do onceiro uma atitude precavida ao anunciar repetidas vezes, como numa espécie de contrato: "tou falando a verdade" (ibidem, p.161), até que a cachaça lhe forneça o estado de desligamento da mentira e passe a dizer a verdade sobre os fatos relatados. Um dos exemplos elucidativos é o da morte dos negros. Antes do efeito do álcool, do fogo, portanto: "Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade" (ibidem, p.161). Depois do efeito, narra cada episódio de morte, tal como sucedeu a Gugué, colocando a verdade à tona, sem reforçar a expressão dita anteriormente: "De repente, eh, eu oncei... Iá. Eu aguentei não. [...] Levei pra o Papa-Gente. Papa-Gente, onça chefe, onço, comeu jababora Gugué..." (ibidem, p.194).

Na trajetória de transgressão ao mundo do não índio, nomeia-se "bicho do mato" (ibidem, p.161), em alusão a um ser quase selvagem, dado o conhecimento herdado da cultura da mãe. O alimento usado a partir do desligamento é a carne sem sal, mandioca e paçoca de carne de tatu com pimenta, o que deixa evidente o rompimento com o civilizado, além de não comer carne podre, tal qual a onça. O café não é mais utilizado por pertencer ao costume do preto com o qual morava e pelo qual nutre um sentimento de repulsa. Aguenta calor e frio, é caçador de onça, sabe andar ligeiro, pisando do jeito que não cansa. No entanto, o motivo de maior tensão dentro do universo reconstituído é o assassinato das onças, seus parentes, que lhe causa remorso e provoca a metamorfose. De onceiro passa a desgentar a região: "Não sabiam que eu era parente delas? Oh ho! Oh ho! Tou amaldiçoando, tou desgraçando, porque matei tanta onça, por que é que eu fiz isso?! Sei xingar, sei. Eu xingo! Tiss, n't, n't!..." (ibidem, p.169).

O isolamento é que acentua a necessidade de aprender, de acordo com o relato, a ser igual onça, até o fato de gostar de "Maria-Maria – onça bonita, canguçu, boa-bonita" (ibidem, p.169), como uma companheira a quem

preservou a vida. Do aprendizado e da absorção de hábitos decorre o gosto pelo sangue: "Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue..." (ibidem, p.176), como também, o reconhecimento de todas as características das espécies com as quais teve contato, inclusive com a língua "nhengar" que se comunicava com os "parentes". É nessa fronteira ideal que o espaço do sertão se constitui frente ao movimento dúplice dos diferentes, dando à expressão "nhengar" (do tupi nhehê ou nheeng) o significado de "falar", como afirma Campos (1992, p.60), "com função não apenas estilística mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem".

Mas, é pelo viés do nome, componente principal da personalidade de um homem, que se chega ao ponto crucial desse esvaziamento por negação em busca do eu-índio. De herança materna tupi é "Bacuriquirepa. Breó, Breó"; de seu pai (branco) veio "Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesus..." (Rosa, 1985, p.181), batizado por um missionário. Depois chamaram-no Macuncozo (nome de um sítio e de origem africana). No presente do relato "tenho nome nenhum, não careço" ou "eu tenho todo nome", o que Finazzi-Agrò (2001, p. 131) analisa como "a materialização duma contradição, duma diferença constitutiva, visto que é filho de branco e de índia, visto que ele é homem e animal, não conseguindo, por isso, se identificar senão numa Ausência total ou numa Totalidade ausente".

O que se infere do conjunto de informações retiradas do texto é que a aproximação de seu estado primitivo exige negar os vínculos que o prendem ao universo do civilizado, e isso o faz no que tem de mais significativo em seu contexto: desnuda-se dos nomes, até mesmo Macuncozo, como num rito penitencial que o redime pela morte dos pretos assassinados. Além disso, interage com a língua das onças (jaguanhenhém), deixa de amar as mulheres e ama Maria-Maria, nome homônimo de sua mãe, Mar'Iara Maria, alusivo a dois nomes mitológicos – Iara, a mãe d'água e Maria, mãe de Cristo.

O esvaziamento do sentido dos nomes, e não a sua substituição, a que nos reportamos anteriormente, para atingir a suposta identidade tribal, é mediado por elementos da cultura representante do cozido, que o submetem ao movimento decrescente de seus valores até a perda total, isto é, torna-se um ser sem nome. Seria como se o considerasse em estado de grau zero de existência cultural, pelo viés da negação dos sintagmas ou paradigmas culturais que o levam a pertencer a um determinado universo emblemático

que ele próprio se recusa a carregar consigo. Isso implica dizer que o mestiço não retira os caracteres para preenchê-los com outros. O que ocorre é uma fricção (um encontro do ser e do existir humanos) entre os elementos culturais constitutivos de sua identidade, que o impelem ao isolamento: "a sociedade o destitui da condição de homem e, aos poucos, ele próprio abdica do humano para assumir sua condição de 'selvagem'" (Calobrezi, 2001, p.61).

Todo o percurso de atualização da estória (como grafava Guimarães Rosa) e, consequentemente, de completude de sua identidade, pela enunciação, é construído num movimento centrífugo, que parte das sensações do narrador em forma de atos remissivos e vão compor a narrativa em sua dimensão simbólica, a de transfigurar um elemento singular numa visão híbrida cultural. É o embate entre os dados de cultura que se encontram que o impulsionam a um mundo onde as normas são incompatíveis com as quais vivia.

Assim, o que se vê implícito na trajetória do narrador-intérprete é a condição de escravo da maldição por ter eliminado tantas onças, parentes seus, portanto. A violência encarcerada sob os estigmas de morte que provocou é expiada na busca de identificação com seus ancestrais, daí o título do conto que, segundo Galvão (1978, p.19), leva a "iauara + etê, ou seja, à onça verdadeira, à onça legítima".

A cumplicidade com as onças e o extermínio dos homens como forma de livrar-se do humano é o pressuposto legítimo que autobiografa a história de vida do mestiço. Porém, o narrador-protagonista termina acuado entre ser ele mesmo e estar a serviço da cultura do outro. Imprime na narrativa e em sua saga uma das próprias características que a compôs: a duplicação. Matou as onças e matou os homens, amedrontou o visitante com o conhecimento exemplar de cada ruído e de todas as espécies de onças que já conheceu, e será tomado justamente pelo mesmo motivo, uma vez que procura desfazer o relato, justificando ser uma brincadeira.

A expressão: "tou falando a verdade", repetida diversas vezes para fazer valer a palavra dos episódios encenados, toma agora uma via dupla, pois o que servira para manipular e convencer seu ouvinte da veracidade é motivo de sua destruição. A posição de quadrúpede assumida pelo falante, atitude disfarçada por ele, mas que anuncia um possível ataque, é para o ouvinte a verdade concreta, é o equivalente à postura de onça e poderá ser atacado por ela. Considerando a ambivalência do relato nos seus diversos episódios,

e valendo-se do fato de que o interlocutor veio de "um fora indefinido", a morte do narrador-protagonista encerra uma face duvidosa frente ao objetivo da presença do ouvinte, o que revelaria, segundo Finazzi-Agrò (2001, p.128), o insólito da narrativa: "o que era, talvez, desde o início o seu objetivo e sua tarefa oculta", ou seja, a morte do mestiço.

Para o leitor, que se envolve no todo inextricável da fala do narrador, a presença do ouvinte virtual situado numa dimensão não definida de outro que se presta a ouvir é relegada a um segundo plano de significação. O que parece ser um elemento de constituição narrativa de cunho figurante assume o posto de uma alteridade que se realiza na morte do mestiço. O aspecto intercalado de ingenuidade e ironia que perpassa a fala do sobrinho/filho do Iauaretê impede que ele leia um dos enigmas do seu interlocutor e que poderia se traduzir, também, num enigma do texto. Tudo se revela no ápice que converge para a execução de dois projetos – o de mostrar-se como onça ao hóspede (explícito na fala) e a sua eliminação por ele (oculto na sua passividade). Assim, segundo Campos (1992, p.61), "a transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor (pois nesse exato instante se percebe que o interlocutor virtual também toma consciência da metamorfose e, para escapar de virar pasto de onça, está disparando contra o homem-iauaretê o revólver que sua suspicácia mantivera engatilhado durante toda a conversa)". Assim, todo o relato encenado de convencimento de ser onça, de pertencer ao mundo delas para alcançar sua identidade, fica preso à fala do narrador-protagonista, sem tempo para revogá-la no momento decisivo de sua permanência na esfera de indianidade:

> Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda.... mexo não, tou quieto, quieto... [...] oi: tou pondo mão no chão é por nada, não, à toa.... Ói o frio...[...] Onça meu parente...Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhénhém... Heeé! (Rosa, 1985, p.198)

É morto sob estado de metamorfose felina, acreditando em sua dimensão intercultural, o que ultrapassa o território geográfico do sertão para configurar-se no entrecruzamento de várias alteridades. Para Finazzi-Agrò

(2001, p.139): "a fronteira, então, não é mais um limite extremo e externo, visto que ela passa pelo centro, redesenhando o território (o real e o textual) em volta dele e criando uma situação intolerável, em relação à qual a única salvação (ou saída) possível é a morte".

Dentro da concepção espacial não delimitada do conto, verifica-se que o narrador-protagonista assume um comportamento diferenciado em cada situação típica vivida. Em relação ao não índio, fora do sertão, é um desapossado, o que lhe referenda uma marca de negatividade por não assumir sua condição de transfigurado, de não desempenhar as mesmas ações do civilizado, uma vez que, segundo a concepção de Ribeiro (1996, p.245), com o convívio e com as relações estreitadas, "os índios se vêem submetidos a uma série de desafios, todos eles conducentes a transfigurações sucessivas no seu modo de ser e de viver. Nenhuma oportunidade lhes é dada de preservar seu substrato biológico, sua sociedade e sua cultura em sua forma original".

Se a relação com o não índio o impele à condição inferior, quanto ao ser índio é um desalojado ou desabitado, pois passa a ser um destinado à morte, como sobrevivente de uma cultura que tem um passado não resolvido. Ao longo de sua transfiguração são introduzidos valores e critérios que não contribuem para a preservação de sua etnia. Um dos mecanismos de autodignificação em face do estranho é restaurar os mitos que poderão criar novas representações de mundo. Assim, no contexto rosiano recriado a partir da célula mítica da aquisição do fogo e a tentativa de desligar-se dele, o índio é dito pela palavra, matizada pelas sensações visuais, espalhadas no vermelho do sangue e do fogo; nas auditivas, vindas da fala do narrador-protagonista que dá o ritmo do prosear do sertão, lento, diferente do ritmo do civilizado; nas táteis, emersas do frio provocado pela metamorfose e nas gustativas, que demarcam a linha entre o cru e o cozido.

Em todas as situações ele assume um papel diferenciado que lhe confere um *status*. O de antagonista é exercido frente à civilização que o emoldura como imaturo, dependente e não igual, uma "assimilação não reconhecida" no caminho da aculturação, conforme apontamentos de Ribeiro (1996), ao estudar a interação biótica a que são submetidos os grupos indígenas alcançados pela expansão. Diante disso, a única via de conservação de sua identificação tribal dá-se pelo papel de protagonista que desempenha ao retornar ao mito no qual reconstrói, por meio de ações parciais gradativas, a sua identidade, até alcançar a totalidade de sua essência mítica: ser onça.

São sentidos opostos em ambas as instâncias, uma vez que o universo de experiências mantém relações com elementos culturais estranhos, tal como a arma de fogo, que, uma vez posta como equipamento de ação, cria uma necessidade e lhe impõe uma subordinação frente aos agentes da civilização, enquanto a metamorfose, como código de determinação de sua legitimidade, o vincula à sua matriz original.

É necessário observar que existem três dimensões presentes no relato: uma que se estabelece anterior ao enunciado, implícita, ou seja, uma diegese externa responsável por significar o índio tribal, com seu *ethos* específico, mesmo que isso seja referencial ao eixo matrilinear, pois sua indianidade está conectada por um fio à etnia tupi; a segunda, presente na cenarização do relato, é provocada pela mutação intencionada dos agentes da civilização para impor seu domínio sobre o índio; a terceira, a mítica, que se contrapõe aos grupos humanos e à natureza. A primeira é a cristalização de sua própria mentalidade, o que traz dentro de si, herança da mãe com a qual tem mais afinidade e que ainda não teria sido condicionada à alteração. Não é revelada pela fala, é apreendida pela ideologia impressa nos signos referentes à oposição índio *versus* civilizado. A segunda é o que se pode chamar, conforme o conceito de Ribeiro (1996, p.423), de "condição genérica", a passagem de índio tribal (considerada a filiação materna) a de "índio civilizado", na qual "a antiga consciência começa a ruir e a se decompor para dar lugar a uma nova forma que permanece sendo étnica, mas já corresponde, como mentalidade, à sua nova condição". Essa se manifesta a partir dos elementos culturais do não índio, inseridos em forma representativa do "outro", figurado como seu oposto, com o qual a convivência é comprometida pelas barreiras ideológicas e culturais, resultando no afastamento para o sertão onde se realizará a terceira dimensão, de caráter pacífico e recíproco que o especificam como integrante de um corpo mítico distinto de todos os outros. O que o prende ao mundo humano é a comunicação estabelecida por meio da fala, resultado de um amálgama de termos recolhidos de diversas culturas que contribuem na construção da ambiguidade do fazer do narrador e da própria narrativa.

Esse interessante encontro de culturas fronteiriças mostra, portanto,

> que há uma constante nos mitos em geral: todos eles refletem o dilema que a humanidade enfrenta, desde que surgiu na face da terra, de como e o que fazer

> para restabelecer o equilíbrio no Universo, rompido pelo homem. Todo grupo humano rege suas relações com o mundo exterior (qual seja, o da natureza, o sobrenatural, o dos inimigos) pelo princípio da reciprocidade (ainda que se trate de reciprocidade negativa). (Carvalho, 1979, p.13)

Além das fronteiras de linguagem demarcadas na narrativa, há outro aspecto que Perini (2005) aponta como um efeito sobre o gênero provocado pelo texto rosiano: "o texto de Rosa guarda fortes características de uma saga, ou uma gesta, tupi. [...] Se o título Sagarana procura dar a ideia de 'à maneira de uma saga' (este é o sentido do sufixo tupi –rana) há aqui uma verdadeira saga, a que talvez pudéssemos também chamar 'Sagaetê' (o sufixo – etê – dá o sentido do que é verdadeiro)". Por esse viés, pode-se perceber, então, que as estratégias do falante fazem que o leitor mergulhe no universo angustiante do relato-fala do índio, desenraizado de seus valores, e submetem o ouvinte hospedeiro à expectativa. É a palavra que o faz vítima de seu próprio prosear, dito ingenuamente na tentativa de se defender da morte. Diante de um texto construído basicamente de sons, que partem do português, passam pelo tupi e chegam aos grunhidos de animal, não se encontra, no entanto, o som do estampido do tiro que o mata. É silencioso e agônico, notado no último fio de voz em meio à súplica e à tentativa de se tornar um quase parente do ouvinte: "remuaci" (*he-mu*, do tupi, meu parente, companheiro). Assim como o narrador-protagonista tem sua voz calada em meio ao silêncio da morte, a cultura indígena é silenciada pela morte cultural, cada vez mais presente nos poucos núcleos que ainda resistem no Brasil.

Todos os mecanismos presentes na narrativa passam pela conversão de uma linguagem multissignificativa que ao mesmo tempo tece e transgride a saga do herói/anti-herói para "restaurar toda uma tradição prestes ao apagamento. Como os antigos aedos,[2] ou os recentes transculturadores, ele (o autor) estendeu uma grande ponte entre memórias, culturas e tempos diversos" (Fantini, 2003, p.47).

Considerando a presença do índio em um significativo número de obras da literatura nacional e suas especificidades que encerram alguns ecos em comum, *Meu tio o Iauaretê* pousa o olhar mais demorado e "lugaroso" no que se pode chamar de uma construção poético-cultural das mais marcan-

2 Poeta da Grécia Antiga, que recitava ao som da lira.

tes em que narrativa e espaço não remetem para um lugar, "mas sim para a essência do Lugar, para um espaço que não se fecha em sítio: espaço global, refratário a qualquer localização" (Finazzi-Agrò, 2001, p.134). Um jogo articulado que estremece as fronteiras de narrar e de localizar o outro dentro do próprio eu que se isola no sertão para compreender-se animal a partir do humano. Alinhavada nesse lugar "entre", de forças em atrito está a ordem do preconceito, do diferente, imersos sob os sons e significados da língua formada dos diferentes ramos que, aos poucos, toma aspecto de saga e nos envolve num pacto de silêncio, com respiração presa, de olhos atentos nos movimentos do narrador-mestiço-onça e do hóspede em estado de febre de arma em punho.

Aí ficamos parados, contornando os episódios com olhos que não querem ver a morte dos homens levados às onças ou das onças pela mão do homem, num ir e vir tenso, mas comovente, à espera do último ataque – quem devora quem? Essa voz cheia de deslocamentos de espaços e de sentidos, segundo Finazzi-Agrò (2001), "se constrói devagar, seguindo as sinuosidades da memória e as estratégias da exposição oral, provocada por perguntas inaudíveis do interlocutor". De fato, fica a tarefa de "beiradear" cada margem que leva a um desaguar infinito de possibilidades, em que "chegamos também nós, os leitores, até um lugar escuro, até o centro abismal e intolerável da nossa condição humana" (p.129).

Ao mestiço, que não é "índio tribal", não é dada alternativa. Precisa jogar com as armas que possui, desde a de fogo que o subjugou ao isolamento, à zagaia representante de sua condição indígena. A mais poderosa, no entanto, é a de manipulação do ouvinte no relato-voz de sua história, estratégia primordial na demonstração de seu arsenal de experiência, o que lhe preservaria a vida. Daí emerge o efeito ambíguo de sua ação, de eficácia para a causa, torna-se demasiadamente eficaz para a consequência – considerada a morte por meio do visitante. Nas duas margens estão a mestiçagem e o legado totêmico. No curso das águas um deslizar de imaginação e de encontro de alteridades, mas não o retorno do índio ao seu clã natural. É pela linguagem que mergulha no que há de mais íntimo na cultura e promove o retorno. E por essa mesma linguagem, o autor mata a tiros "o ser duvidoso", pois as perguntas que o mestiço faz ao seu ouvinte se esgotam nas respostas que se esvaziam a cada episódio, diante da impossibilidade de compreender o sentido daquela voz. A fenda se fecha, então, por um sentido híbrido cons-

truído sobre os alicerces da linguagem e vai colocar em contexto uma interrogação incessante e "duvidosa", também, acerca da identidade brasileira articulada na figuração literária.

Episódio-referência

Me cê tá ouvindo, nhem? Ta aperceiando... Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu tenho, ei, ei... Todo dia eu lavo corpo no poço... Mas mecê pode dormir, hum, hum, vai ficar esperando camarada não. Mecê ta doente, carece de deitar no jirau. Onça vem cá não, cê pode guardar revólver...

Aaã! Mecê já matou gente com ele? Matou, a'pois, matou? Por quê que não falou logo? Ã-hã, matou mesmo. Matou quantos? Matou muito? Hã-hã, mecê homem valente, meu amigo...Eh, vamos beber cachaça, até a língua da gente picar de areia... Tou imaginando coisa, boa, bonita: a gente vamos matar camarada, 'manhã? A gente mata camarada, camarada ruim, presta não, deixou cavalo fugir p'los matos... Vamos matar?! Uh,uh, atimbora, fica quieto no lugar! Mecê tá muito sopitado... Ói: mecê não viu Maria-Maria, ah, pois não viu. Carece de ver. Daqui a pouco ela vem, se eu quero ela vem, vem munguitar mecê...

Nhem? A' bom, a' pois... Trastanto que eu tava lá no alecrinzinho com ela, ce devia de ver. Maria-Maria é careteira, raspa o chão com a mão, pula de lado, pulo frouxo de onça, bonito, bonito. Ela ouriça o fio da espinha, incha o rabo, abre a boca e fecha, ligeiro, feito gente com sono... Feito mecê, eh, eh... Que anda, que anda, balançando, vagarosa, tem medo de nada, cada anca levantando, aquele pêlo lustroso, ela vem sisuda, mais bonita de todas, cheia de cerimônia...Ela rosnava baixinho pra mim, queria vir comigo pegar o preto Tiodoro. Aí, me deu aquele frio, aquele friiiio, acâimbra toda... Eh, eu sou magro, travesso em qualquer parte, o preto era meio gordo... Eu vim andando, mão no chão... Preto Tiodoro com os olhos doidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro!...

Mecê gostou, ã? Preto prestava não, ô, ô, ô... Ói: deixa eu ver mecê direito, deix'eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão...

Ei, ei, que é que mecê ta fazendo?

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê ta doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói o frio... mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói, a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!...

Hé... Aar-rrâ... Aaâh... cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucaàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êeêê... êê... ê... ê... (p.197-8).

Considerações finais

O texto escolhido para a epígrafe deste trabalho chamou particular atenção pela metáfora formulada por Vieira em seu *Sermão do Espírito Santo* (1657), em que compara os homens a "estátuas de mármore" e de "murta", evidenciando uma espécie de desconfiança no olhar direcionado às nações ameríndias. Com a engenhosidade que lhe é inerente, o sermonista teceu em torno dos povos indígenas do Brasil o significado contido no trabalho do jardineiro com a murta, uma planta que reserva a postura rebelde, em não permanecer estática, de acordo com a forma que lhe fora destinada. A imagem que se desprende da planta espraia-se sobre os que não se curvam aos conceitos impostos, retornando ao seu estado natural, cada vez que o trabalho catequético lhe parece afastado, ainda que temporariamente, e com a liberdade sentida nos hiatos da ação. O que Vieira imprime nessa translação de sentido eleva o aspecto negativo em relação ao homem natural, que não cristaliza os conhecimentos recebidos do colonizador, permanecendo ligado aos fios da ancestralidade.

A imagem da inconstância do homem americano, contida no sermão, pode ser lida pelos diferentes ângulos de figuração que os textos escolhidos apontaram no percurso da indianidade na literatura brasileira. O aspecto negativo atribuído pelo contexto da catequese possibilita perceber que o indígena brasileiro teve de lutar constantemente para resguardar o direito à permanência tribal. Assim, o movimento de ir e vir entre ser ou não ser índio na realidade histórica é impresso na literatura pelas duas forças, como entre a tesoura e o braço do jardineiro com os ramos da murta. Há que observar, no entanto, que a aparente facilidade com que os povos nativos fo-

ram submetidos ao jugo do invasor não resultou em ações de rebeldia, permitindo-lhes o retorno ao estado natural. Antes, percebe-se que os textos ficcionais e os relatos vincam o estado de destruição da cultura, degradada, paulatinamente, pelas investidas do poder instituído. A percepção de Vieira em relação à inconstância do indígena poderia ser interpretada, atualmente, como positiva, se considerada a atitude como defesa do *ethos*. No entanto, torna-se inválida, ou negativa, tanto no plano histórico quanto no literário, se considerados os resultados da inserção dos paradigmas eurocêntricos que impediram a cultura nativa de retornar ao seu estágio natural. Por mais constantes que tenham sido as tentativas de resistência do nativo, fica marcado o poder ditado pela colonização, que cerceia a ação do indígena e o desaloja de sua condição tribal ao instalá-lo na comunidade "civilizada".

A partir da imagem construída pelo sermonista e da visualização do movimento oscilante da figuração entre os textos, apresentam-se, a seguir, alguns apontamentos que não pretendem sintetizar o estudo, mas assinalar os aspectos relevantes que ele permitiu suscitar pela leitura, no tocante à presença do colonizador na cultura local e o embate que se estabeleceu entre a resistência e a aceitação dos valores ao longo dos movimentos que o imprimiram conforme as respostas exigidas para cada época em que foram escritos.

O conflito entre os binários é entendido por Ribeiro (1996, p.213) como "problema de interação entre etnias tribais e a sociedade nacional, cuja compreensão é dificultada pelas atitudes emocionais que se tende a assumir diante dele". Constituído na realidade literária, o trânsito entre o ser tribal e o ser nacional postula-se por meio das mesmas atitudes a que Ribeiro se refere no âmbito da etnologia, com algumas nuanças diferenciadas em razão das articulações estéticas ambientadas em cada autor e alicerçadas a um macro projeto a que se inserem. Por esse viés, são perceptíveis, na literatura, as mesmas atitudes definidas por Ribeiro no trabalho etnográfico que desenvolveu ante as práticas indigenistas.

Dentre o conjunto de atitudes concebidas pelo etnólogo, encontra-se a *romântica*. Os textos selecionados neste trabalho, que abrigam esse conceito, delineiam o índio em sua característica original, ao qual devem ser respeitados os costumes e as crenças, resguardados seus direitos, e a ele dado o posto de célula inicial da cultura brasileira, como impresso nos textos indianistas de Alencar, de modo mais acentuado, em Gonçalves Dias e Bernardo Guimarães, com algumas linhas em transição. Embora preservacionista, no

entender de Ribeiro, tal atitude é permeada pelo processo de influir sobre a consciência de integração. Ainda que figure como ícone emblemático da nação, permanecerá como "outro", construído como elemento nacional coletivo, e não incorporado como indivíduo, em relação ao negro e ao português, pois isso somente será aceito a partir de sua total desfiliação étnica.

Na atitude *indigenista*, definida por Ribeiro (1996) como *etnocêntrica*, o nativo é concebido como ser primitivo, portador de características alheias ao complexo cultural do invasor, o que move o desejo de assimilá-lo aos modos de vida alterno, como se revela nos textos iniciais, em que "a antropofagia, a poligamia e a nudez", segundo o autor, foram considerados detestáveis – alvos, portanto, de erradicação, como se apresentaram na *Carta de Achamento*, de Pero Vaz de Caminha, nas *Cartas* de Anchieta e, em parte, nos *Sermões* de Vieira. Permeia-os o pensamento acerca da natureza e do homem americanos como uma imagem a ser ocultada, para justificar, assim, a adoção das formas eficazes a serem implantadas para esconder a manifestação natural do habitante. Abrigam-se, ainda, sob a ação missionária como canal de incorporação do índio, a qualquer custo, ao eixo dogmático cristão, e os visualizam como mão de obra, ao espoliarem suas terras, com o argumento de que os recursos seriam mais compatíveis com os ideais de progresso em mãos do colonizador do que nas mãos dos que as ocupam.

Revestidos de atitude *indigenista*, com *ênfase à realidade social e imediata*, são os textos que arquitetam a trágica experiência brasileira de compelir o índio a abandonar os costumes tribais, suas crenças, interferindo no aspecto funcional dos elementos culturais, sua organização interna e sua interdependência. Sob essa concepção residem as consequências da presença do poder constituído sobre os territórios indígenas, tornando irreversível a manutenção do *ethos* tribal, uma vez que a inserção de novos valores conduz ao colapso e, consequentemente, à perda da capacidade de interação intertribal ou com a própria comunidade que discrimina o nativo racial e culturalmente, tipificando-o como inferior. Um dos autores em que os conflitos procedentes da intervenção missionária se manifestam é Basílio da Gama, em *O Uraguai*, em que as imagens são expostas no massacre dos Sete Povos das Missões. Essa fonte imagética inaugural, que traz o índio submetido e, ao mesmo tempo, portador de uma força cultural significativa, foi, posteriormente, no romantismo brasileiro, redirecionada na sua indicação como representante étnico do brasileiro nato.

A negação dos valores fundamentais, envolvidos nessa relação, causa efeitos incalculáveis no que diz respeito aos estereótipos formados a partir das ações tradicionais que as etnias sempre tiveram como certas e das sanções que recaíram sobre elas como reprováveis. Entre a fronteira extrativista, pastoril ou agrícola e o convívio com as etnias construiu-se uma muralha de preconceitos, tingida de um repertório de alusões aos índios, descritos como bichos mais que como seres humanos, traiçoeiros, preguiçosos, violentos, infantis, dentre outros adjetivos que passaram a ser utilizados diante de qualquer procedimento discrepante do habitual por qualquer nativo.

A imagem tecida na atitude *indigenista*, de *visada crítica*, projeta, com mais intensidade, o índio como um não índio, desagregado da herança étnica pela assimilação na comunidade nacional, que não ocorre de fato, por ter os alicerces postos na força de trabalho, enquanto o modo de viver e ser dos nativos não são valorizados, desviando sua atenção à prática de resistência ante os que o escravizam de forma pessoal. As compulsões a que é submetido levam à transfiguração da indianidade, ainda que persista a condição de índio, como é figurado no texto de Guimarães Rosa. É relevante, também, em Antonio Callado, Darcy Ribeiro e Cavalcanti Proença, nos quais a problemática da transformação radical da cultura dá-se pelo viés da expansão econômica. A transfiguração leva à ruína da consciência do *ethos* específico, que, decomposto, cede lugar a uma nova mentalidade, ligada à sua condição aculturada, ainda que resista à condição étnica inicial pelos fios cristalizados no grupo. Explica-se, com isso, o trânsito entre a indianidade e a brasilidade impresso na designação "caboclo" que se constituiu em determinados locais. O caboclo, como se percebe em algumas personagens de Darcy Ribeiro, por exemplo, é visto como índio totalmente destribalizado, de remota origem, propenso à inserção à comunidade nacional, por ter sido isolado de sua vinculação tribal e por negar sua condição indesejada de "outro", quando referida a etnia.

O único vínculo que unifica o índio transfigurado ao seu grupo é o conjunto de mitos e crenças, dramatizado nas ações alegóricas de seus heróis, que responde às questões de representação de sua especificidade de povo distinto de outros, como também à justificação de formas de comportamento que legitimam a eficácia dos ritos e cerimônias narrados desde os ancestrais. Apesar da contradição com a realidade vivida após o impacto com a civilização, é possível perceber que a preservação das tradições míticas

contribui para explicar as novas situações do mundo, uma vez que as condições étnicas anteriores foram transformadas. Dessa maneira, ao responder às novas indagações postas pelo invasor, os temas da mitologia indígena encontram variações comuns nos mitos alternos, unindo personagens que oferecem respostas às experiências atualizadas. Mesmo com o repertório alternativo, o mito caracteriza-se como legitimador da conduta, elemento que cristaliza a atitude indagativa diante das novas situações que exigem a confirmação do conteúdo antigo. Visto por esse viés, o mito localiza-se no ponto final da transfiguração étnica, quando só resta ao índio a tentativa de retorno à consciência tribal, que já não é mais possível, em função do acercamento da civilização, que o rejeita como igual.

Desempenhando o papel de realidade poética, a figuração da cultura por meio da atitude *mítica* recria um passado que não existe, mas que poderá vir a ser pelo princípio da contradição, visto que a imagem ajusta os tempos entre a experiência amarga de não ser índio e a remota origem recordada. Os textos de Mário de Andrade, Bopp e Rosa, dentre outros, são os que engendram, de maneira mais acentuada, a temática do retorno às origens, salvo as escolhas simbólicas que cada autor manipulou para revelar a dinâmica interna da figuração, ao desatar os nós em que o índio está preso entre o espaço de um ser aculturado e o da permanência como índio tribal. A realidade figurativa apreende e transubstancia o que a realidade histórica impõe: a única saída que os grupos aculturados veem é a de se mimetizarem em "não índio", até que não sejam denunciados. O *corpus* escolhido nesse percurso cumpre com o ideário de revelar a realidade nacional pela elaboração estética, e o faz exigido pelas mudanças de comportamento e pela maneira pela qual fora captada como objeto artístico, tal como a metáfora impressa na ação da murta, que, a um descuido de seu opressor, toma novas formas. Assim, a inconstância presente nas ações de personagens individuais e coletivas figura, em quadros diferentes, a constante disposta no percurso dos textos, que é tornar perceptível o contorno dado ao nativo em relação a seu alterno e a tentativa reiterante de se autopreservar.

A esta altura dos apontamentos, é necessário visualizar o papel da literatura brasileira na constituição da imagem do índio no percurso estabelecido por este trabalho. Primeiramente, não se teve a pretensão de eleger esta ou aquela obra como mais ou menos importante esteticamente, dentro do conjunto, pois o lugar que cada uma ocupa representa não apenas o índio

como tema ou como assunto de determinado autor, mas como um dos elementos fundamentais de um projeto estético. Assim, coube selecionar um *corpus* em que a figura do nativo propiciasse um diálogo articulado entre os textos, sem a preocupação de ser apenas diacrônico. Justifica-se, por esse viés, a presença de Gregório de Matos e Oswald de Andrade juntos num dos capítulos, pela dinâmica estabelecida na apropriação do elemento local, aproximada pela atitude antropofágica inerente, ainda que afastada historicamente. O que os torna fundamentais nesta leitura é a maneira como o tema foi manipulado para dar vazão a um determinado projeto, como se pode observar, também, entre o índio constituído pelo barroco de Antonio Vieira e o de Gregório de Matos, ambos localizados na mesma esfera estética e pautados pelas diferentes maneiras de representá-lo.

O *corpus,* assim observado, permitiu constituir outro diálogo entre a literatura brasileira e a fortuna crítica, consolidada como instituição reveladora dos matizes impressos. Ambas tecem os fios de sustentação do objeto principal da leitura, na qual o índio é delineado a partir de denominadores comuns em alguns casos e de caracteres adversos noutros, e deságuam no mesmo manancial da nacionalidade ou da formação do povo brasileiro. Ao estabelecerem esse canal, também fazem o percurso da figuração do nativo, ao vê-lo por diferentes ângulos. Assim, da *Carta* de Pero Vaz de Caminha ao texto de Guimarães Rosa percebem-se as nuanças de construção do idílico, do romântico e do destribalizado, alinhavados por vozes múltiplas, como personagens, narradores, autores implícitos e a crítica interpretativa. No entanto, a voz do índio propriamente não é ouvida, raras vezes insinuada pelo contexto, por necessidade do enredo ou para preencher uma lacuna. O texto que revela maior proximidade com o nativo é o *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa, estabelecendo, por meio do mito, a possibilidade de devolver ao nativo sua identidade pela voz.

É o que aponta o percurso feito, mas não resolve a questão da formação da identidade nacional, pois Rosa é o limite entre os autores modernos e outros poderiam fazer de forma diferente. Assim, fica suspensa a imagem do índio na literatura, uma vez que a figuração oscila entre as demandas ideológicas, históricas e estéticas, e não traça um perfil nítido, justamente pelo caráter híbrido da cultura brasileira, multifacetada em sua constituição. O índio transitará, sem dúvida, pelos textos literários, com formatos diferenciados, tal qual irá se configurando a própria literatura ao cumprir seu papel

de "sistema simbólico", como aponta Candido, e da crítica, ao desempenhar a função de interpretar as novas faces construídas. Pela perspectiva das vozes, manifestadas pela linguagem literária e pela crítica, espera-se que o *corpus* aqui apresentado contribua para a compreensão da literatura brasileira em seu matiz plural e mestiço, não permitindo o esgotamento do assunto nesse exercício.

Referências bibliográficas

Colonização e relato: síntese e dimensão do estereótipo indígena

ANGULO, R. A. C. *Roteiro de Maíra*. São José do Rio Preto, 1988. 216f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas- IBILCE/Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

AUERBACH, E. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos. 8.ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia 1997. v.II.

COUTINHO, A. *A Literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Eduff, 1986. v.III.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade*: ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MEYER, M. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Cia. da Letras, 1996.

PERRONE-MOISÉS, L.*Vira e mexe nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

PROENÇA, M. C. José de Alencar na Literatura brasileira. In: ALENCAR, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1959.

RIBEIRO, D. *Os índios e a civilização*: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

RONCARI, L. *Literatura Brasileira*: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SANTIAGO, S. Roteiro para uma leitura intertextual de Ubirajara. In: ALENCAR, J. de. *Ubirajara* (apresentação). São Paulo: Ática, 2003.

SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira*: seus fundamentos econômicos. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

VERÍSSIMO, J. *História da Literatura Brasileira*: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). São Paulo: Letras & Letras, 1998.

Parte I

ANDRADE, O. de. Manifesto antropofágico. In: ___. *A utopia antropofágica*. 2ed. São Paulo: Globo, 1995. (Obras completas de Oswald de Andrade).

ANCHIETA, J. de. *Cartas*: informações, fragmentos históricos e sermões. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

______. *Poemas: lírica portuguesa e tupi*. Organização, estabelecimento de texto, iconografia e tradução dos textos em tupi Eduardo de Almeida Navarro, Helder Perri Ferreira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Poetas do Brasil).

BELLUZZO, A. M. A propósito d'*O Brasil dos Viajantes*. *Revista USP*, Dossiê 30: Brasil dos Viajantes, p.8-19, jun./ago. 1996. Disponível em: <http://www.usp.br>. Acesso em: 30 dez. 2007.

BERNARDO, C. da P. O discurso argumentativo no Sermão de Vieira. *Revista Philologus*, UFRJ, ano 5, n.13. S. d. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/artigo/5(13)>. Acesso em 12 mar. 2008.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CASTRO, E. V. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CHAMIE, M. *Caminhos da Carta*: uma leitura antropofágica da Carta de Pero Vaz de Caminha. Ribeirão Preto: Funpec, 2002.

CHAVES, V. P. A glorificação do Tratado de Madri, forma original da brasilidade de O Uraguay. In: TEIXEIRA, I. *Obras poéticas de Basílio da Gama*: ensaio e edição crítica de Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp, 1996. (Texto e Arte, 12).

______. *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira*. Campinas: Unicamp, 1997.

______. *O despertar do gênio brasileiro*: uma leitura de *O Uruguai* de José Basilio da Gama. Campinas: Unicamp, 2000.

CORTESÃO, J. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil*. Texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2003.

FREYRE, G. *Casa grande e senzala*: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 8.ed. Rio de Janeiro, 1954.

GAMA, B. da. *O Uraguai*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GERMANO, I. M. P. *Alegorias do Brasil*: imagens de brasilidade em *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

GOMES, E. A poesia de Basílio da Gama. In: TEIXEIRA, I. *Obras poéticas de Basílio da Gama*: ensaio e edição crítica de Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp, 1996. (Texto e Arte, 12).

HADDAD, J. A. Introdução a Vieira: os elementos barroco e clássico na composição dos *Sermões*. In: VIEIRA, A. *Os sermões*. Seleção com ensaio crítico de Jamil Almansur Haddad, São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

HOLANDA, S. B. *Capítulos de Literatura colonial*. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MERQUIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. 3.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MORALES, C. T. *La construcción del discurso teológico jesuita en lo que respecta a la esclavitud indígena en la Amazonia*: Vieira y sus pronunciamientos en contra del sometimiento indígena por parte de los colonos y moradores del estado del Marañón y Gran Pará. Instituto Combiano de Antropologia e História: ICANH – Universidade Nacional da Colômbia, 2004. Disponível em: <http://www.icanh.gov.co/secciones/historia_colonial/proyetos>. Acesso em: 11 mar. 2008.

PALACIN, L. *Vieira e a visão trágica do barroco*: quatro estudos sobre a consciência possível. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1986.

PERRONE-MOISÉS, L. Caminha e Gonneville: primeiros olhares sobre o Brasil. *Revista USP*, Dossiê 12 – 500 anos de América, dez./jan./fev. 1991-1992. Disponível em: <http://www.usp.br>. Acesso em: 30 dez. 2007.

______. *Vira e mexe nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Cia. das letras, 2007.

PIRES, M. L. G. Vieira pregador. *Revista Millenium on line*, n.8, out. 1997. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millenium/default.htm>. Acesso em: 11 mar. 2008.

RIBEIRO, B. Os aborígines descobrem o europeu. *Revista USP*, Dossiê 12 – 500 anos de América, dez./jan./fev. 1991-192. Disponível em: <http://www.usp.br>. Acesso em: 30 dez. 2007.

RIBEIRO, D. *Os índios e a civilização*: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

RONCARI, L. *Literatura brasileira*: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. – 1870-1930. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira*: seus fundamentos econômicos. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

TEIXEIRA, I. *Obras poéticas de Basílio da Gama*: ensaio e edição crítica de Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp, 1996. (Texto e Arte, 12).

TODOROV, T. *A conquista da América*: a questão do outro. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VIEIRA, A. Sermão da primeira Dominga da Quaresma, na Cidade de S. Luiz do Maranhão, Ano de 1653. In: ___. *Sermões selectos do Padre Antonio Vieira*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1874.

______. Sermão da Epifania. In: ______. *Sermões*. Obra completa de Padre Antonio Vieira. Prefácio e revisão de Rev. Padre Gonçalo Alves. Porto: Lello & Irmão Editores; Lisboa: Aillaud & Lellos Ltda., 1951. V.II

VERÍSSIMO, J. *O Uraguay*, de Basílio da Gama. In: TEIXEIRA, I. *Obras poéticas de Basílio da Gama*: ensaio e edição crítica de Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp, 1996. (Texto e Arte, 12).

Parte II

ABREU, M. M. de. O indianismo épico em Ubirajara, romance de José de Alencar. *Revista Brasil de Literatura*, Ano IV, 2002. Disponível em: <http://members.tripod.com>. Acesso em: 4 set. 2007.

ALENCAR, J. de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 2003a.

______. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 2003b.

______. *Iracema*. São Paulo: Ática, 2004a.

______. Carta ao Dr. Juaguaribe. In: ______. *Iracema*. São Paulo: Ática, 2004b.

BARBOSA, J. A. Leitura de José de Alencar. In: ALENCAR, J. de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 2003.

BÍBLIA SAGRADA. *Apocalipse*. 153.ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, Edição Claretiana, 2002.

BANDEIRA, M. A poética de Gonçalves Dias. In: DIAS, G. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992

______. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.

______. Imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAMPOS, H. de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: ___. *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos. 8.ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia 1997. v.II.

DIAS, G. *Poesia indianista*: obra indianista completa: poesia e dicionário da língua tupi. Introdução, organização e fixação de texto Márcia Ligia Guidin. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Poetas do Brasil).

GUIMARÃES, B. *História e tradições da província de Minas-Geraes*. Rio de Janeiro: H. Garnier, s. d.

MOTTA, S. V. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica*: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

OLIVEIRA, R. C. *Caminhos da identidade*: ensaios sobre identidade e multiculturalismo. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.
ORTIZ, R. O Guarani: um mito de fundação da brasilidade. *Revista Ciência e Cultura*. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), São Paulo, v.40, n.3, 1988.
PEREIRA, L. M. *A leitora e seus personagens*: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros. Rio de Janeiro: Grafhia, 1992.
PROENÇA, M. C. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
REIS, Z. C. *Um novo mundo.* In: ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 2004.
RIBEIRO, D. *Os índios e a civilização*: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
RONCARI, L. *Literatura brasileira*: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. 2.ed. são Paulo: Edusp, 2002.
SANTIAGO, S. Roteiro para uma leitura intertextual de *Ubirajara*. In: ALENCAR, J. de. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 2003.
SHOLLES, R., KELLOGG, R. *A natureza da narrativa.* São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira*: seus fundamentos econômicos. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

Parte III

ANDRADE, C. D. de. Raul Bopp – cuidados de arte. In: BOPP, R. *Mironga e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.
ANDRADE, M. de. *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943. (Obras completas de Mário de Andrade).
______. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Garnier, 2001.
______. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Editora, s. d.
ANDRADE, O. de, Manifesto antropofágico. In: ______. *A utopia antropofágica*. 2.ed. São Paulo: Globo, 1995.
ASSIS, M. de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: ______. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1959. v.III.
ATAÍDE, J. *Crônicas urbanas*: Macobeba. Disponível em: <http://www.olinda.pe.gov.br>. Acesso em: 09 out. 2006.
AVERBUCK, L. M. Anotações de uma leitora de Raul Bopp. In: BOPP, R. *Mironga e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.
______. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: INL, 1985. (Coleção Documentos Brasileiros, n.197).

BASTIDE, R. *Brasil*: terra de contrastes. Trad. Maria Isaura P. Queiroz. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1969.

BOPP, R. *“Bopp passado-a-limpo” por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Tupi, 1972.

______. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1977.

______. *Mironga e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1978.

______. *Cobra Norato*. Ilustrações de Poty. 21.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

BOSI, A. Situação de *Macunaíma*. In: LOPEZ, T. P. A. (Coord.) *Mario de Andrade. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edición crítica. 2.ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.

BRASIL, A. B. *Mitos amazônicos*: o Caríua. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia e Espiritualidade Franciscana, 1986.

CAMPAGNARO, L. *O mítico e o poético em Cobra Norato, de Raul Bopp*. Porto Alegre, 1979. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

CAMPOS, H. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CARVALHAL, T. F. Na trilha da brasilidade. In: BOPP, R. *Mironga e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

CASCUDO, C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10.ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2001.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.19, n.54, fev. 2004.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Eduff, 1986. v.III.

DEL PICCHIA, M. Del Picchia, sobre Raul Bopp. In: BOPP, R. *Mironga e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FINAZZI-AGRÒ, E. As palavras em jogo: *Macunaíma* e o enredo dos signos. In: LOPEZ, T. P. A. (Coord.). *Mario de Andrade. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edición crítica. 2.ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.

FONSECA, M. A. A Carta pras Icamiabas. In: LOPEZ, T. P. A. (Coord.) *Mario de Andrade. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edición crítica. 2.ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.

GRÜNBERG, T. K. *Do Roraima ao Orinoco.* Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1991 a 1913. Trad. Cristina Alberts-Franco. São Paulo: Editora Unesp, 2006. v.1.

LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade*: ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

______. (Coord.) *Mario de Andrade. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edición crítica. 2.ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, ALLCA XX, 1996.

MAGALHÃES, H. G. D. *História da Literatura de Mato Grosso*: século XX. Cuiabá, Unicen Publicações, 2001.

MELLO e SOUZA, G. de. *O tupi e o alaúde*: uma interpretação de *Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

MENDES, M. De Murilo Mendes, sobre Raul Bopp. In: BOPP, R. *Mironga e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

MOTTA, S. V. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica*: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

OLIVEIRA, V. L. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, Blumenau: Furb, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. *Vira e mexe nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

PROENÇA, I. C. Humanismo com os pés no chão. In: PROENÇA, M. C. *Manuscrito holandês ou A peleja do Caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.11-3.

______. Atrás do morro tem morro (ou: o vento que sopra lá sopra aqui também. Ou, ainda, o que dá pra rir pode dar pra chorar). In: PROENÇA, M. C. *Manuscrito holandês ou A peleja do Caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.15-7.

PROENÇA, M. C. *No termo de Cuiabá*. Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro. Biblioteca de Divulgação Cultural, série A – XVI, 1958.

______. *Roteiro de* Macunaíma. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

______. *Manuscrito holandês ou A peleja do Caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

RIBEIRO, D. *Maíra*: um romance dos índios e da Amazônia. Ilustrações Poty. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. Edição especial comemorativa de vinte anos da obra.

______. Liminar. In: LOPEZ, T. P. A. (Coord.) *Mario de Andrade. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edición crítica. 2.ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996a.

______. *Os índios e a civilização*: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Cia. das Letras, 1996b.

SALLES, F. T. *Das razões do Modernismo*. Introdução de Raul Bopp. Brasília; Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1974.

SCHÜLLER, D. *Cobra Norato* como diálogo. In: BOPP, R. *Mironga e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

TOCANTINS, L. *A magia das águas*: o toque do sobrenatural. *Jangada Brasil*, n.24, ago. 2000. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br>. Acesso em: 1º set. 2006.

TREVISAN, A. A originalidade vivida. In: BOPP, R. *Mironga e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.
VIGGIANO, A. *Mitavaí Arandu*: herói de muito caráter. Brasília: A. Quicé, 1982.

Parte IV

ANDRADE, M. de. Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925. In: ANDRADE, O. de. *Pau Brasil*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2003. (Obras completas de Oswald de Andrade).
ANDRADE, O. de. *A utopia antropofágica*. 2.ed. São Paulo: Globo, 1995. (Obras completas de Oswald de Andrade)
______. *Pau Brasil*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2003. (Obras completas de Oswald de Andrade).
ANTELO, R. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Prefácio de Raúl Antelo. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
ÁVILA, A. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ___. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
______. *O lúdico e as projeções do Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
BOAVENTURA, M. E. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
______. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.
CAMPOS, H. de. Poética sincrônica. In: ______. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
______. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, 1983.
______. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Mattos. Salvador: FCJA, 1989.
______. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. de. *Pau-Brasil*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2003. (Obras completas de Oswald de Andrade).
CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos. 8.ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia 1997. v.I.
CHAMIE, M. *Caminhos da Carta*: uma leitura antropofágica da carta de Pero Vaz de Caminha. Ribeirão Preto: Funpec, 2002.
CHOCIAY, R. *Os metros do Boca*: teoria do verso em Gregório de Matos. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
CORTESÃO, J. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil*. Texto integral. São Paulo: Martim Claret, 2003.
FALCOSKI, M. de L. G. *Gregório de Matos e a poesia sacro-moral de Quevedo*. São José do Rio Preto, 1983, 219f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada – Brasileira e Espanhola) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

FEITOSA, S. B. *A rearticulação da Linguagem na Poesia Satírica de Gregório de Matos*. São Paulo, 1991, 126f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica.

______. *Da representação à imagem*: a composição do signo em Oswald de Andrade. São José do Rio Preto, 1999, 218f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho".

GALVÃO, W. *Gatos de outro saco*: ensaios críticos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GOMES, J. C. T. *Gregório de Matos, o boca de brasa.* Um estudo de plágio e de criação intertextual. Petrópolis – Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

HELENA, L. A contra-ideologia da seriedade: antropofagia e cultura brasileira. In: RODRIGUES, S. C. (Org.) *Sobre a paródia. Tempo Brasileiro*, n.62. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jul.-set., 1980.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

LUCAS, F. *Do barroco ao moderno*: vozes da literatura brasileira. São Paulo: Ática, 1989.

MATOS, G. de. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.

NUNES, B. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, O. de. *A utopia antropofágica*. 2.ed. São Paulo: Globo, 1995. (Obras completas de Oswald de Andrade).

OLIVEIRA, V. L. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, Blumenau: Furb, 2002.

PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRADO, P. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, O. de. *Pau Brasil*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2003. (Obras completas de Oswald de Andrade).

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, C. F. (Coord.) *América Latina em sua Literatura.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

WISNIK, J. M. Esboço biográfico. In: MATOS, G. de. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.

Parte V

ANGULO, R. A. C. *Roteiro de* Maíra. São José do Rio Preto, 1988, 216f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ÁVILA, H. M. *E o verbo se fez carne*: uma introdução à teoria do realismo crítico e sua aplicação à leitura do romance *Quarup* de Antonio Callado. Rio de Janeiro, 1983, 400f. Dissertação (Mestrado em teoria Literária) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BASTOS, R. J. de M. Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica (Jawari). In: FRANCHETTO, B., HECKENBERGER, M. (Org.) *Os povos do Alto Xingu*: história e cultura. Rio de janeiro: Editora UFRJ, 2001.

BOSI, A. Morte, onde está tua vitória? In: RIBEIRO, D. *Maíra*: um romance dos índios e da Amazônia. Ilustrações Poty. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. (Fortuna crítica).

CALLADO, A. *Quarup*. 12.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALOBREZI, E. T. *Morte e alteridade em* Estas estórias. São Paulo: Edusp, 2001. (Ensaios de Cultura).

CAMPOS, H. de. A linguagem do Iauaretê. In: ______. *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, A. Mundos cruzados. In: RIBEIRO, D. *Maíra*: um romance dos índios e da Amazônia. Ilustrações Poty. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. (Fortuna crítica).

CARVALHO, S. M. S. *Jurupari*: estudos de mitologia brasileira. São Paulo: Ática, 1979.

CASTRO, M. W. de. Um livro-testemunho. In: RIBEIRO, D. *Maíra*: um romance dos índios e da Amazônia. Ilustrações Poty. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. (Fortuna crítica).

COELHO, H. R. *Exumação da memória*. 1989, São Paulo, 212f. Tese (Doutorado em Linguística e Línguas Orientais, área de Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

______. *Maíra*: tempo e ritos. In: RIBEIRO, D. *Maíra*: um romance dos índios e da Amazônia. Ilustrações Poty. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. (Fortuna crítica).

DIAS, G. *Poesia indianista: obra indianista completa*: poesia e dicionário da língua tupi. Introdução, organização e fixação de texto de Márcia Lígia Guidin. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Poetas do Brasil).

FANTINI, M. *Guimarães Rosa*: fronteiras, margens, passagens. São Paulo: Editora Senac, 2003.

FINAZZI- AGRÒ, E. *Um lugar do tamanho do mundo*: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2001.

GALVÃO, W. N. *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática,1978.

______. *Gatos de outro saco*: ensaios críticos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GULLAR, F. *Quarup* ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.15, p.251-8, 1968.

JABLOSNKI, J. *Padre Nando*: um quarup na obra Quarup. 2005, 183f. Dissertação (Mestrado em Letras – Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

JUNQUEIRA, C. *Maíra*. In: RIBEIRO, D. *Maíra*: um romance dos índios e da Amazônia. Ilustrações Poty. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. Fortuna crítica.

LUCAS, F. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quíron, 1976.

MACHADO, I. A. A cenarização da palavra no texto fantástico de Guimarães Rosa. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2000.

MARIA, L. de. O triunfo da vida. In: RIBEIRO, D. *Maíra*: um romance dos índios e da Amazônia. Ilustrações Poty. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. (Fortuna crítica).

MORAES, L. C. *Quando a pátria viaja*: uma leitura dos romances de Antonio Callado. Havana: Ediciones Casa de las Américas, 1983.

PERINI, R. A fala do Iauaretê. A oralidade na escrita de Guimarães Rosa. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30>. Acesso em: 28 maio 2006.

RAMOS, M. L. As escrituras da morte. In: RIBEIRO, D. *Maíra*: um romance dos índios e da Amazônia. Ilustrações Poty. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. (Fortuna crítica).

RIBEIRO, D. *Os índios e a civilização*: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

______. *Maíra*: um romance dos índios e da Amazônia. Ilustrações Poty. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. Edição especial comemorativa de vinte anos da obra.

ROSA, J. G. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SPIELMANN, E. O antropólogo como escritor. In: RIBEIRO, D. *Maíra*: um romance dos índios e da Amazônia. Ilustrações Poty. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. (Fortuna crítica).

SHOLLES, R.; KELLOGG, R. *A natureza da narrativa.* São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

VILLAS-BÔAS, C. O. *Xingu*: os contos de Tamoin. São Paulo: Kuarup, 1984.